REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

3

QRG

VOL. 1 – SEPTIEMBRE 2001

REVISTA LATINOAMERICANA DE ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIETA

Dirección, redacción y administración
Calle 11 # 160 e/ K y L - Vedado
La Habana (Cuba)
tel.: (537) 832 75 81-3 - fax: (537) 832 22 33
e-mail: edpablo@eventos.cip.cu
revista@mogno.com

Directora general
Irma Armas Fonseca

Directores culturales
Dario Mogno, Manuel Pérez Alfaro

Redacción
Gladys Armas Sánchez
Fermín Romero Alfau

Diseño
Tony Gómez

Ilustración de cubierta
Viñeta de 1988 de
Eduardo Muñoz Bachs

La **Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta** es el órgano oficial del **Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana**. Su periodicidad es trimestral: sale el 15 de marzo, el 15 de junio, el 15 de septiembre y el 15 de diciembre de cada año. El precio de cada ejemplar es de 10 $MN en Cuba, de 3 US$ en los demás países. La suscripción anual individual cuesta 40 $MN para el envío en Cuba, 12 US$ para el envío a los demás países. La suscripción anual para las instituciones cuesta 20 US$ sea en Cuba sea en los demás países.

©2001-2004 Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta / Observatorio permanente sobre la historieta latinoamericana.

© Las ilustraciones que aparecen en este número son propiedad de sus autores.

Fotomecánica e impresión: Departamento técnico de la Editorial Pablo de la Torriente.

ISSN: 1683-254X

Pablo de la Torriente
Editorial

Índice

Editorial **137**

GÉNEROS

Waldomiro C.S. Vergueiro
Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro **139**

HISTORIA

Armando Bartra
Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria **147**

AUTORES

Manuel Barrero
Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) **167**

JEJENES

Camilo Sanín
Impresiones personales sobre el cómic colombiano **182**

Leonardo M. Falaschini
Fuga de lápices **187**

ENTREVISTA

Dario Mogno
Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs **193**

Sigue victorioso el camino de la primera revista dedicada a la historieta que pueda reivindicar la calificación de «fantasma».

Fantasma porque por misteriosos e invencibles motivos burocráticos se cierra el número 3 mientras aún no se ha impreso el 2. El mismo número 1 –impreso con un mes de atraso por los mismos motivos– tuvo una circulación absolutamente insuficiente y pocos son los que tienen la suerte de haberlo visto.

Decimos «victorioso» con autoironía, pero también con orgullo, porque a pesar de su naturaleza fantasmática, la revista ha estimulado un generalizado y fuerte interés y –venciendo nuestros miedos iniciales– llegan numerosas cartas y propuestas de publicación.

Confiamos que todos los problemas que hasta ahora han obstaculizado la impresión y circulación de la revista encuentren una rápida solución: todas las señales que nos llegan demuestran incontestablemente cuánto esta revista ha sido esperada y cuanto se considera que puede ser útil. De todas formas, mientras les pedimos a autores y lectores comprensión y paciencia, nos comprometemos formalmente a llegar con una solución eficaz y definitiva a la cita del 7° Encuentro de Historietistas Lati-

noamericanos (La Habana, 11-15 de febrero de 2002), cuando se podrá hacer colectivamente un balance de la iniciativa.

En este número continúan los agudos ensayos de Armando Bartra sobre la historia de la historieta mexicana, y de Manuel Barrero sobre la figura del guionista chileno Alejandro Jodorowsky. Entre las colaboraciones «mayores» tenemos además la interesante incursión de Waldomiro Vergueiro en el mundo de la historieta pornográfica brasileña. Siguen dos artículos, procedentes uno (del historietista Camilo Sanín) de Colombia, el otro (del estudiante de ilustración Leonardo M. Falaschini) de Argentina, que hemos puesto bajo la cabecita «jejenes», porque, como estos molestos bichos, ambos pican, hablándonos de las repercusiones de la crisis económica en el mundo de la historieta y buscando soluciones. Concluye el número una entrevista que Dario Mogno le hizo hace tres años a Eduardo Muñoz Bachs, el gran artista cubano que falleció en julio de este año dejándonos en el más grande desconsuelo.

Para los próximos números ya podemos anunciar con gran satisfacción que, entre otros, nos enviaron ensayos o prometieron su colaboración Mario Lucioni, autor de una monumental historia inédita de la historieta peruana; Ana Merino, profesora en la Appalachian State University de Boone (NC); Carlos Trillo, famoso guionista y autorizado estudioso de la historia de la historieta argentina.

Tenemos que seguir lamentando la falta de cualquier señal de vida desde países como Belice, Bermuda, Bolivia, Costa Rica, Dominica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Guyana, Haití, Honduras, Jamaica, Nicaragua, Panamá, Paraguay, República Dominicana, Suriname, Trinidad y Tobago, Venezuela... Ya tuvimos la ocasión de observar que de estos mercados historietísticos no se sabe nada y estaríamos muy interesados en rellenar esta laguna.

Historieta pornográfica brasileña

Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro

Waldomiro C. S. Vergueiro
Profesor Associado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade, São Paulo, Brasil

Resumen

Productos pornograficos han representado una significante parcela de la industria de historietas brasileñas. A pesar de no tener mucha calidad, tanto en términos de guión como de arte gráfica, este tipo de historieta ha sido muy popular entre los lectores, quizás por trabajar en la tan conocida "sensualidad natural" de los pueblos latinoamericanos. De una manera especial, principalmente durante el período de la dictadura militar brasileña (1964-1985), las historietas pornograficas representan un grito de protesta contra los poderes políticos dominantes. Carlos Zéfiro, el más importante autor de historietas pornográficas del período, tuvo que producir sus historietas anónimamente debido al miedo de la perscución por los militares. Él tuvo su verdadera identidad revelada al público brasileño solamente pocos años atras. Este autor ha definido las principales características de este tipo de historieta en Brasil, permaneciendo como el modelo para aquellos que lo han seguido. Por este motivo, este artículo intenta analizar su trabajo artístico en mayores detalles. La situación actual de las historietas pornográficas en Brasil también es discutida.

Abstract

Pornographic products have been a significant part of Brazilian comics industry. Although lacking quality both regarding plots and graphic art, this kind of comics have been very popular among readers, perhaps due to the so called "natural sensuality" of Latin American people. In a way, principally during the military dictatorship period (1964-1985), pornographic comics have been like a cry of protest against the dominating political powers. Carlos Zéfiro, the most important author of pornographic comics in this period, had to produce his comics anonymously due to the fear of persecution by the military and had his true identity revealed to the Brazilian public only a few years ago. This author has defined the main characteristics of this kind of comics in Brazil, remaining as the model for all the others which followed. For this reason, his work will be analysed in more detail. The present situation of Brazilian pornographic comics is also described.

Noviembre de 1991. En la Primera Bienal Internacional de Historietas de Río de Janeiro uno de los misterios más protegidos de la historieta brasileña fue revelado. Después de casi cuarenta años de trabajo anónimo, el rostro del artista conocido como Carlos Zéfiro, autor de cientos de historietas publicadas como *comic books* en las décadas del cincuenta hasta los setenta en territorio brasileño, fue finalmente mostrado al público. Ese día un número de lectores vieron sus sueños hacerse realidad, así como uno de sus más queridos deseos satisfecho.

Carlos Zéfiro abandonó el universo de la leyenda y ocupó su lugar en la historia de la historieta en Brasil.

En realidad, como fue mostrado en ese soleado día de noviembre, Carlos Zéfiro no era un mago ni tampoco el ser extraño que muchos lectores imaginaron. En aquel momento era un hombre de clase media, jubilado del servicio civil, un hombre tímido y algo viejo, recuperándose aún de una trombosis que le había paralizado la parte izquierda de su cuerpo. No acostumbrado a los flashes de las cámaras y fotógrafos, tenía cierta dificultad para expresarse en aquel tumulto de periodistas, fanáticos y lectores de historietas que estaban allí para encontrarse con él personalmente y reconocerle los honores por su producción.

El hombre y el mito

El verdadero nombre de Carlos Zéfiro era Alcides Caminha. Tomando en consideración este hecho, resulta interesante mencionar la curiosa coincidencia de su nombre con la de Pero Vaz de Caminha, el autor del primer texto literario escrito en territorio brasileño. En 1500, cuando los portugueses llegaron a Brasil, Vaz de Caminha fue designado por su almirante, Pedro Álvares Cabral, para escribir una carta al rey de Portugal, en que reportaba el descubrimiento de la nueva tierra. De cualquier manera, es posible considerar que el nombre no es la única coincidencia entre ambos escritores. En esta carta el autor portugués, admirador de los nativos, enfatizó que estos no se cubrían con ropa alguna y acostumbraban andar mostrando sus intimidades a todo el mundo. De igual forma su moderno tocayo admiraría no sólo los cuerpos desnudos, sino que también los dibujaría profusamente, desde los más pequeños detalles y en diferentes posturas sexuales. De hecho, este tipo de relación fue la marca de fábrica de Caminha, dado que fue un autor de historietas pornográficas. Más aún: él fue «el» autor de la historieta pornográfica, el más importante de todos los autores pornográficos en Brasil, el rey.

Como ya señalamos, Alcides Caminha, de hecho, era un empleado jubilado que recibía su magro salario del gobierno. Con setenta años, había trabajado por más de cuarenta en la División de Inmigración del Departamento de Justicia en Río de Janeiro. Temía los efectos de la Ley 1711, el estatuto de los funcionarios públicos en Brasil, una vez que su identidad fuera dada a conocer al público. Esa ley establecía entonces –y supuestamente aún lo hace– que «cualquier funcionario público que sea objeto de escándalo perderá su salario». Él tenía razones para esos temores, considerando que su trabajo podía indudablemente ser considerado como una razón para escándalos por gran parte del pueblo brasileño, liderados por padres y maestros cuya preocupación sería acerca de la información que sus hijos y alumnos obtenían de los libros de historietas de Caminha. También estaba preocupado por la opinión que de él tendrían sus nietos. Por eso decidió desde tanto tiempo asumir su controvertida identidad. Afortunadamente, un librero, un periodista y un escolástico del cómic calmaron sus aprehensiones, y finalmente accedió a revelar su verdadera identidad (Kfouri,1991:94).

Carlos Zéfiro realizó sus historietas durante un período de fuerte conservadurismo tanto en lo moral como en tér-

Figura 1: Portadas de «catecismos» elaborados por Carlos Zéfiro.

minos políticos. Inicialmente la década del cincuenta fueron años dedicados a preservar los valores morales. Las mujeres no debían tener relaciones íntimas con sus parejas antes de contraer matrimonio. El largo de las faldas se mantenía más cercano al tobillo que a la rodilla. Ninguna parte de los pechos femeninos debían normalmente ser expuestos en publico. Cuando más tarde llegó la increíble revolución behaviorista, los brasileños tenían que lidiar con los efectos de un golpe de estado perpetrado por las fuerzas armadas, que condujo al país hacía el más conservador y reaccionario período de su reciente historia. La libertad behaviorista, principalmente su desprejuicio sexual, fue visto en aquel momento en igual forma que la libertad política. No había para Zéfiro un camino para distribuir abiertamente su trabajo en

Fomos para o seu quarto e logo que me sentei na cama ela pulou sôbre ela e chegou sua pombinha para perto de minha boca.
Será que assim em pé é bom, Téo?
7
Abraçando-o pelas nádegas, colei minha boca à sua barriga e entrei a lingua na cavidade de seu umbigo.
Tito está me fazendo cócegas gostosas, Téo. Estou ficando toda arrepiada...
8

Figura 2: Desproporción de dimensiones entre personas y objetos: camas gigantescas, personas diminutas («Lia», pp. 8-9).

Brasil. Entonces no tenía opción, debía permanecer anónimo.

El nombre artístico fue tomado de un autor mexicano. Algunas veces firmando historias solamente como Zéfiro, produjo más de quinientos *comic books* entre 1956 y 1970 (D'Assunção, 1987:21). Cada uno de estos libros tiene entre 24 y 32 páginas, y usualmente ofrecen una historia en que el héroe termina teniendo sexo con una o más mujeres y vive feliz para siempre. Eran de una medida o formato pequeño, y podían ser ocultas entre las páginas de otro libro o de una libreta. Sus títulos eran normalmente muy cortos, sólo una o dos palabras, generalmente un nombre de mujer –algo así como «Alba», «Suzette», «Célia», «Janina», «Vera» y otras–, o maliciosas, ambiguas o dudosas expresiones, como «O viúvo alegre» (El viudo alegre), «Boas entradas» (Buenas entradas), «Conselhos quadrados» (Viejos consejos), «Quem é o pai?» (¿Quién es el padre?), etc. (Figura 1). Al principio, las portadas tenían sólo el título de la historia y la imagen de una bellísima mujer. Después Zéfiro acostumbraba usar la portada como la primera página de la historia, y el título resultaba de la última palabra del primer párrafo.

Impresas en blanco y negro, también rudimentarias en su edición, las historietas en *comic books* de Zéfiro fueron llamadas *catecismos* por sus lectores, supuestamente como una vía para distraer las sospechas de los padres acerca de las preferencias en la lectura. Coleccionistas de estos libros poseen algunas veces doce catecismos encuadernados juntos y que era llamado «El Viejo Testamento», y un segundo volumen sería «El Nuevo Testamento». Aquel coleccionista que tuviese los dos testamentos era el feliz propietario de una «Biblia».

Carlos Zéfiro no era un artista demasiado talentoso. Acostumbraba copiar

sin prejuicios de magazines, pinturas famosas o esculturas. Copiaba incluso su propio trabajo, algunas veces cambiando sólo el color del pelo o quitando las ropas del personaje, para utilizarlos de nuevo sucesivamente. Su conocimiento de la perspectiva era también muy pobre. De una página a otra, personas normales podían convertirse en pigmeos cuando, dibujados junto a una enorme cama, el miembro viril podía adquirir proporciones gigantescas (Figura 2). Sea lo que sea, sus problemas en el dibujo serían de mínima importancia, al menos para sus lectores. De hecho, su maestría consistía en contar una buena historia.

«A pesar de todas sus deficiencias, Zéfiro era capaz de transmitir un clímax que lograba cautivar al lector medio, que leía todo sin percatarse de ello. Algo instintivo hizo de él un gran artista de la historieta.

Sin formación técnica alguna, tuvo éxito tomando de la nada los elementos para suministrar al público la perfecta ilusión con la que envolvía al lector, de tal manera que sólo se daba cuenta que aquello era una historieta cuando volteaba la última página» (D'Assunção, 1987: 47).

La producción de catecismos de Carlos Zéfiro, así como la de sus contemporáneos, terminó a principios de la década del setenta, cuando la política de distensión del régimen permitió la importación de magazines para adultos. Aunque el trabajo de Zéfiro fue profusamente reimpreso durante esa década y la siguiente, lo cierto es que la tendencia se detuvo, atrapada en la avalancha de magazines eróticos procedentes del exterior. De cualquier modo la curiosidad acerca de la identidad del autor se mantuvo insatisfecha hasta los comienzos de la década del noventa.

Não podia me recusar, aliás, eu também queria. A pombinha de Lia sempre me agradara. Agora possuia pelos e não cheirava mais a urina mas o sabor era delicioso.
Téo, tua boca sempre me botou louca!... chupa mais... mais... quero... gozar... na... tua... boca... mais...
29
Para que Lia não sofresse muito consenti a estregar a cabeça do membro nos lábios de sua vagina enquanto lhe chupava o biquinho de um seio.
Estou nas nuvens, Téo... como isso é bom!... como você é gostoso!
30

Figura 3: Durante el acto sexual la mujer expresa verbalmente toda su satisfacción («Lia», pp. 29-30)

Desdichadamente Alcides Caminha, el hombre tras el mito de Carlos Zéfiro,

disfrutó su fama por un corto período. Murió inesperadamente en julio de 1992 de una hemorragia cerebral.

Pornografía al estilo brasileño

Literalmente existieron cientos de *comic books* pornográficos producidos en Brasil durante las décadas del cincuenta y sesenta. Es cierto también que Zéfiro fue el más prolífico autor de este tipo de literatura dibujada, pero hubo muchos otros autores haciendo catecismos. En esos tiempos represivos, cuando ningún maestro podría siquiera soñar en tratar acerca de las íntimas relaciones entre hombres y mujeres en sus clases, los catecismos fueron responsables de la educación sexual de toda una generación de jóvenes brasileños, con el necesario conocimiento para enfrentar su vida adulta. Conllevaron una visión de los problemas sexuales que parecían ser los más adecuados para la forma de vida brasileña, pues no iban en contra de las tradiciones sociales.

De cierta manera los libros de Carlos Zéfiro no eran muy chocantes o escandalosos si se comparaban con otros *comics* pornográficos, principalmente aquellos de otros países. Desde luego, en sus historietas hay cientos de relaciones sexuales, narradas con todos los detalles gráficos comunes a este tipo de literatura en todo el mundo pero, de algún modo, mostradas de una forma natural. Sus historias incluso tienen un reconocido patrón. Normalmente un hombre solitario, soltero –o un casado cuya esposa está temporalmente lejos de su vida–, encuentra una mujer, flirtea con ella de las primeras ocho a diez páginas, la lleva a un lugar apropiado y tienen sexo de muchas maneras. Sus protagonistas no son superhombres o tienen particulares ventajas en términos de atributos físicos. Se trata de hombres bastante comúnes en medio de unas circunstancias extraordinarias.

Con el objetivo de hacer las historias más interesantes a los lectores, el héroe enfrentará normalmente algunos obstáculos antes de tener a la muchacha en su cama, pero él los enfrentará con imaginación y con una buena conversación. Su acercamiento debe ser el más apropiado al tipo de mujer que él está tratando de cautivar. Primero un beso ardiente, después las manos en partes internas del cuerpo de ella, más impetuosas caricias, y pronto tendrá a la mujer correspondiendo a sus deseos y ansiosa de llegar hasta el final con él. Esta era el tipo de situación cualquiera en que los lectores de Zéfiro podrían presumiblemente verse envueltos. Así la identificación resultaba casi inmediata.

El hecho de que el hombre era normalmente el narrador de la historia sólo contribuía a la identificación de los lectores con el protagonista. No obstante, este no era el único factor en esa dirección. Zéfiro tenía un especial talento para tratar las cuestiones sexuales de una forma que no recibieran resistencia alguna por parte de sus lectores.

En sus *comic books*, aunque aparentemente no existían límites para las relaciones liberales entre hombres y mujeres, los más apreciados valores de los lectores –en lo que podemos entender a la sociedad brasileña al final– no eran atacados o hechos objetos de burla, por el contrario, eran cuidadosamente preservados.

En un sentido es posible decir que en el fondo de su alma Carlos Zéfiro era un tradicionalista en lo concerniente a la

preservación de la familia y a mantener una gentil, casi caballerosa conducta en relación con el sexo débil. Resultaría muy raro ver a sus héroes utilizando algún tipo de violencia u obteniendo sus objetivos por este medio. Incluso, cuando ellos tenían de alguna manera que forzar a la mujer en la relación sexual, se veía una explicación razonable para ello, y al final la parte femenina siempre tomaría ventajas de la experiencia y disfrutaría ella misma inmensamente (Figura 3).

En las historietas de Zéfiro una gran diversidad de intercambios sexuales son descritos gráficamente. Hombres y mujeres de diferentes estratos están envueltos en ellos. En algunas de las historias el hombre es rico y la mujer pobre, o viceversa. A veces hombre y mujer no son desconocidos entre sí, pero se presenta como viejas circunstancias viviendo una nueva situación extraordinaria. Las más comunes eran aquellas que mostraban un esposo hallándose solo con la esposa de su mejor amigo (o la hermana de su esposa), o una mujer casada que se encuentra con el socio de su esposo cuando este está lejos. Otras relaciones pueden también ocurrir. En una de las historias un jefe convence a su secretaria para tener sexo con él, pues su esposa está tomándose unas vacaciones. En otras, una madrastra es seducida por su hijastro (o ella lo seduce, dependiendo en la forma que uno estime el hecho...), un tío que tiene relaciones sexuales con su sobrina, un sobrino que consigue llevar a su atractiva tía a su cama, un adolescente que hace el sexo con la hijastra de su padre, entre otras.

De cualquier forma, también Zéfiro era un defensor de las relaciones liberales entre hombres y mujeres, como puede ser vistos en los ejemplos mencionados. Nunca representó ninguna historia en que familiares primarios, o mejor dicho, madres e hijos, o hermanos y hermanas, estén sexualmente envueltos. Esto hubiese significado romper la identificación entre el lector y el héroe.

A ningún hombre brasileño se le ocurriría jamás pensar en tener sexo con su mamá. Por ello, en aras de mantener la identificación popular con el héroe, la madre del protagonista, así como los progenitores del propio lector, deben ser siempre respetados. Igualmente ningún lector admitiría jamás la posibilidad de tener sexo con su hermana. El incesto era un tabú para Zéfiro, como teóricamente también lo era para su público.

En las muy pocas historias en que un padre tiene sexo con su hija, esto es narrado por la muchacha, quien está contando al protagonista acerca de algo que le ocurrió en su distante pasado. El héroe de la historia, como un último resorte, el propio lector, no está directamente envuelto en ello o no tiene razón alguna para compartir la vergüenza de este acto.

En relación con otros temas, Zéfiro parece ser muy abierto de mente. Ese es el caso, por ejemplo, de la homosexualidad, que él retrató extensamente en sus *comic books*. De cualquier manera él tenía diferentes puntos de vista referente al tema, dependiendo de quien lo practicara. Cuando dos hombres estaban relacionados, sus simpatías están decididamente con el que tiene el rol activo, generalmente el héroe del relato. En ese sentido, concordaba con la forma de ver la homosexualidad mas-

culina en la década del cincuenta y sesenta –y todavía predominante en algunos lugares de Brasil–, que sostienen el criterio de que el homosexual es solamente aquel que lleva el rol pasivo en la pareja. Aunque veía al homosexual con algún tipo de desdén, está claro que el autor no aprobaba este tipo de preferencia sexual. El personaje es el otro, la parte activa, comprometido en esta actividad homosexual como una diversión, como una forma de mantenerse ocupado cuando no hay una mujer a la mano para darle placer. Su masculinidad no está amenazada de ninguna manera visible.

Dos mujeres con relaciones homosexuales, por el contrario, eran vistas como comprometidas en una relación normal. En este sentido es importante señalar que el acercamiento de Zéfiro al lesbianismo es en general muy positivo. En sus historias los hombres no se enfadaban cuando se enteran que sus mujeres han sostenido alguna relación lesbiana; por el contrario, ellos pueden sentirse excitados por el hecho, incluso disfrutar en la observación de sus mujeres teniendo sexo con otra mujer. En cierto sentido como si sintieran que una mujer, al tener sexo con otra, solamente es un paliativo, porque el real acto se completará solamente con su participación.

En todas las historias donde el lesbianismo está de alguna manera envuelto, al final siempre regresa al patrón normal de relaciones sexuales entre hombre y mujer. Aunque abierto mentalmente con las actividades homosexuales entre mujeres, Carlos Zéfiro era en esencia un hombre muy tradicionalista.

Un último aspecto de su trabajo que es justo mencionar se refiere al rol activo que les asignó a las mujeres durante el coito. De hecho, antes del acto sexual los hombres toman todas las iniciativas. Normalmente es el héroe quien convence a la vacilante mujer a seguir adelante, utilizando todos sus trucos y buenos argumentos. Pero después que el objetivo es alcanzado, resulta mucho menos locuaz, en tanto que la mujer asume un rol activo en la relación, expresándole a él su placer, solicitando diferentes posiciones para el sexo, dando al hombre la completa seguridad acerca de su habilidad para satisfacerla. Para sus lectores esto era muy importante en términos de identificación con el héroe.

Conclusión

Considerando que sus obras aparecieron en un período en el cual la represión sexual era mucho más intensa que en el presente, Carlos Zéfiro incluso tuvo una dimensión educacional para aquellos que estaban aprendiendo cómo comportarse sexualmente. Al mismo tiempo también refleja cómo el pueblo brasileño observa las relaciones entre hombres y mujeres. Sus raíces antropológicas son las costumbres brasileñas, y en este sentido, ello representa un fenómeno cultural que, una vez comprendido, ayuda a esclarecer el eroticismo brasileño.

Bibliografía

D'Assunção, Otacílio: «O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro», 4.ed., Record, Río de Janeiro, 1987.

Kfouri, Juca: «O fim de 30 anos de mistério», *Playboy*, **17**, 196, noviembre 1991 (pp. 94, 96, 159).

Marinho, Joaquim (org.): «A arte sacana de Carlos Zéfiro», Editora Marco Zero, 1983.

Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria

2

Fin de fiesta

Gloria y declive de una historieta tumultuaria

Armando Bartra
Investigador, Ciudad de México, México

Resumen

A mediados del siglo 20 en México la población del país se convierte en una sociedad de lectores, de Pepines, pero lectores al fin. Bartra en su articulo relata los cambios que empezó a sufrir en ese periodo la historieta mexicana. De ser cómics de antología pasan a tener una generalización de temas y personajes y se modifica su narrativa dando lugar a la historieta novelada. Si bien las historietas precedentes a esta década habian llegado al gran público, es durante los 50 que alcanzan su máximo esplendor. La historieta mexicana progresa conforme pasan los años y pasa de un efímero destape a las adaptaciones de personajes célebres y religiosos. La modernidad llega a México en los 60 y es la aparición de revistas como Kalimán, Libro Vaquero, Lágrimas, Risas y Amor, Los Supermachos *de Rius,* Chanoc, *etc. Asi seguirá hasta los 80 con publicaciones independientes de la gran empresa editorial mexicana .*

Abstract

At the second half of the 20th century, México´s population became a reader´s society. Readers of Pepines (mexican comics), but readers after all. Armando Bartra´s article tells the changes that the mexican comics industry suffered. From being multistory comicbooks they became single story and character books changing its storytelling to "to be continued" stories. If the comics of the previous decade were close to the great audiencies, is in the 50´s that they reach the glory and maximum splendor. The mexican comics progress tru the years and moves from a brief erotic stage to adaptations of famous and religious people. The modern times arrives to México in the 60´s and is the same time of famous comics like Kalimán, Libro Vaquero, Lágrimas, Risas y Amor, Los Supermachos *de Rius,* Chanoc, *etc. The mexican comics will continue to develope this way until the 80´s when the independent publishers appear.*

Hubo una vez un pueblo de lectores

Las luces porfiristas no pasaban por las mayorías, y los que en la segunda década del siglo pudieron leer las noticias de la insurgencia eran apenas dos millones de mexicanos, el 20% de los mayores de seis años. En las tres primeras décadas de la posrevolución los alabetizados se multiplican por cinco, y para 1950 son ya más de la mitad de la población. Once millones de lectores potenciales enfrentados a un árido panorama editorial, pues salvo las vertiginosas publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, los tirajes de los libros son simbólicos y los diarios y re-

Figura 1: Una muestra del universo de personajes de Gabriel Vargas, cronista urbano del México de la segunda mitad del siglo XX.

vistas no alcanzan siquiera la circulación de *El Imparcial* porfiriano.

¿Analfabetismo funcional multitudinario? No. Los mexicanos del medio siglo fuimos un pueblo de lectores. Lectores de *pepines*, cierto, pero lectores al fin.

Y eso de leer no es poca cosa. Más allá del mensaje contenido en el texto, el simple acto de descifrar la escritura posibilita el goce intimista por excelencia; la oportunidad de abismarse en solitario y compartir vicariamente las más bizarras aventuras y devaneos intelectuales. Sin duda el mayor descubrimiento desde la invención de los sueños y las aportaciones de Onán.

La máxima revolución espiritual posrevolucionaria es la privatización extrema del disfrute cultural. Para el medio siglo los monitos y la radio se han convertido en entrañable compañía de los antes puramente gregarios mexicanos de a pie. Tres millones de radioescuchas y cuatro o cinco millones de lectores de historietas, en un país de 25 millones de habitantes, hacen del esparcimiento de alcance masivo, pero fruición intimista la mayor innovación cultural del siglo. Sin duda también el cine se populariza, pero las 300 salas de proyección, que suplen a los teatros en franca retirada, son visitadas por los muy cinéfilos a lo más dos veces por semana, en cambio los *pepines* y la radio nos acompañan todos los días y casi a toda hora. «El éxito de los paquines es... tan inusitado y tan unánime, que de seguir así las cosas... las ediciones de los tales van a acabar sobrepujando a las del Quijote o las de la Biblia», se lamenta Efrén Hernández en 1940. «Ganguea, gruñe, gañe, vibra, chismea, canta, muge, ruge. Escúchasele donde quiera... Casas hay donde se desayunan con radio, comen con radio y cenan con radio», protesta Carlos Gómez Peña en 1942.

Seiscientos mil receptores en 28 ciudades con unos cinco escuchas por aparato, hicieron de «El panzón Panseco» (Arturo Manrique), «El doctor IQ» (Jorge Marrón) o «Cri-Cri» (Francisco Gabilondo Soler), presencias compartidas por cerca de un millón de mexicanos cada una, pues el máximo *rating* neto no pasaba del 30%. Por su parte, historietas cotidianas como *Pepín* y *Chamaco* tenían tirajes cercanos al medio millón y cada ejemplar era leído cuatro o cinco veces, de modo que en su momento «Jilemón Metralla y Bomba», de Gabriel Vargas, o «Estrellitas la flor de arrabal», de Yolanda Vargas Dulché, fueron aun más famosos que Panseco, IQ o Cri-Cri. Y es que las historietas llegaban hasta los pueblos dejados de la mano de la electricidad donde no se podía escuchar la radio.

En el medio siglo leían *pepines* más de la mitad de los alfabetizados, alrededor de un cuarto de la población, y esta generalización de la lectura es un hecho de trascendencia civilizatoria, no sólo por la globalidad de los mensajes, algunos difundidos casi simultáneamente a todo el mundo comunicado, sino también porque la globalidad de los contenidos coincide con la privacidad de la fruición. Así, paradójicamente, lo novedoso de la *sociedad de masas* no son las muchedumbres, que ya congregaban ferias, desfiles, carnavales, circos, teatros y maromas decimonónicos. La originalidad del siglo recién pasado está en los gentíos virtuales reunidos en torno a millones de cuadernillos ilustrados y cientos de miles de cajitas parlantes. Se ha dicho con referencia a la televisión, pero lo cierto es que ya en los cuarenta el día no terminaba cuando se ponía el sol, sino cuando daba comienzo la plúmbea «Hora Nacional» y el último de los hermanos acababa de leer el *Chamaco* o el *Pepín*.

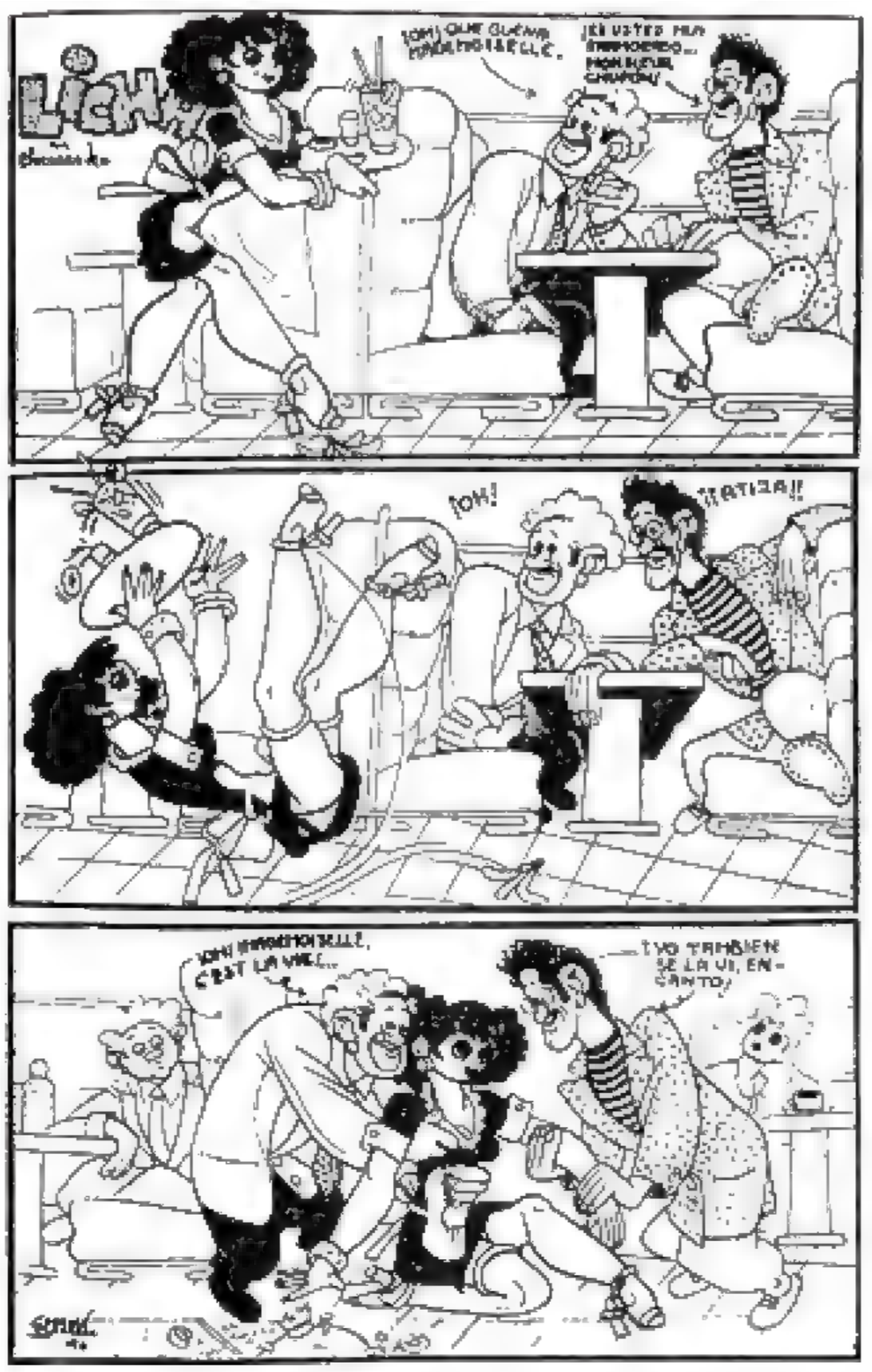


Figura 2: Chistes viejos como pretexto para erotizar el cómic.

De los *pepines* al *comic book*: 1950-1960

Zotacos, prietos y patéticos, los *pepines chicos* son una variante muy mexicana del *comic book*. Los cuadernillos de 12 por 15 cm, tinta sepia y vocación melodramática, arrasan desde fines de los treinta hasta principios de los cincuenta, pero en el medio siglo la norteamericanización de las costumbres llega también a la historieta, y para competir con los esbeltos y multicolores cómics importados, los de factura local tienen que adoptar el estilo *yanki*. Mimetismo forzado que no significa renunciar a la propia identidad.

Al doblar el medio siglo una serie de cambios comienzan a imponerse en los monitos mexicanos: se inicia la decadencia de los *pepines* misceláneos, nace y se generaliza la historieta novelada –narraciones de gran fondo publicadas en volúmenes de hasta 500 páginas– e irrumpen en el mercado los cómics norteamericanos traducidos al español, haciendo que los nuestros se ajusten a su formato y periodicidad e introduzcan el color.

Pero la renovación no impide que se desarrollen y consoliden los grandes hallazgos de los treinta y los cuarenta. Así, humoristas como Gabriel Vargas («La familia Burrón»), Rafael Araiza («A batacazo limpio»), Gaspar Bolaños («Rolando Rabioso»), Germán Butze («Los

Figura 3: Prácticamente la única forma de acercamiento a la lectura de millones de mexicanos.

Supersabios») y otros, llevan sus creaciones de los años anteriores a niveles de excelencia; cultores del melodrama, como Yolanda Vargas Dulché y Antonio Gutiérrez, encuentran en la serie *Lágrimas, Risas y Amor* el vehículo ideal para sus romances, y con el fotomontaje «Santo, una revista atómica», José G. Cruz nos dota de un superhéroe paradigmático; que además es la serie de historietas más rápida del mundo, ya que durante los cincuenta se publica lunes, jueves y sábados, lo que significa tres números de 31 páginas efectivas a la semana, es decir trece páginas diarias, más de dos viñetas por hora...

«El enmascarado de plata» es uno entre muchos personajes de historieta que provienen de los encordados, la pasarela o la pantalla, pues en el medio siglo los moneros capitalizan el carisma acumulado durante la edad de oro de nuestros *mass media*. Así, viviendo tramas biográficas, libres o francamente desorbitadas, llegan a las viñetas Agustín Lara, María Félix, Pedro Infante, Arturo de Córdova, «Tin Tan», «Los Panchos», «Tongolele», «Joe Conde», «Blue Demon», «Black Shadow», «El Cavernario Galindo», entre otros.

La paulatina transformación de nuestros monitos en cómics, durante los cincuenta, es parte de la norteamericanización general del país. En una posguerra que transforma en luna de miel el rencor histórico entre México y Estados Unidos, arraiga definitivamente entre nosotros el *american way of life* y las clases medias consumistas sustituyen a los obreros y campesinos como paradigma de la identidad nacional.

La revolución se quita las charreteras, y con Miguel Alemán la primera generación de tecnócratas sustituye a los militares, hasta entonces en el poder. Paulatinamente remiten tanto los clichés populistas como el discurso socializante, y la posrevolucionaria cultura de izquierda deja paso a una cultura de derecha. Así, mientras apostamos por el *sueño americano* brincando del petate al *box spring*, transitamos también de satanizar la *amenaza nazi* a exorcizar la *amenaza roja*.

El agringamiento cultural es, en gran medida, obra de los medios electrónicos de masas, que en el medio siglo se expanden arrolladoramente. Gracias a la urbanización, la electrificación rural y la mayor potencia de las emisoras, la radio supera por fin a la historieta como el territorio más compartido de la cultura popular; y la televisión, que inicia su promisorio ascenso en los cincuenta, de

SIEMPRE SERÁS LA LUZ QUE ILUMINE MI CAMINO, LA MUJERCITA QUE ME COBIJE CON TUS QUERERES Y LA QUE ME REGALE LOS CHILPAYATITOS MÁS BONITOS QUE HAY SOBRE LA TIERRA.
NOMÁS TE DOY UN POQUITO DE LO QUE MERECES, JUAN JOSÉ, ¡QUÉ NO QUISIERA YO DARTE!
351-31

Figura 4: Excelente ejemplo estereotipo del charro mexicano.

arranque propicia el *boom* del deporte espectáculo y consolida la nacionalización de las *soap operas* inaugurada por la radio veinte años atrás.

Regurgitadora compulsiva de toda clase de cultura popular, también la historieta tiene que ponerse a tono con los tiempos anglófonos. Los fundadores de la industria de los *pepines*, o abandonan como Editorial Sayrols, o cambian de estilo como *Novedades*, o incursionan en la publicación de *comic books* norteamericanos traducidos al español como *Panamericana*. Y junto a ellos aparecen los nuevos *tlatoanis* del negocio editorial, emporios del estilo de *La Prensa* y Novaro, sustentados en los servicios gráficos de importación.

Pero, en los cincuenta, la expansión educativa y las reiteradas campañas alfabetizadoras se traducen en hambre insaciable de narrativa impresa, de modo que la competencia del cómic transnacional acota a los monitos mexicanos, pero no los asfixia. Así, junto a los editores del Pato Donald, Tarzán, La pequeña Lulú, Archie o Los halcones negros, aparecen nuevas editoriales dedicadas a difundir obra nacional, algunas fundadas o dirigidas por profesionales del gremio. Tal es el caso de la Editorial Argumentos, de los guionistas Guillermo de la Parra y Yolanda Vargas Dulché, de Ediciones José G. Cruz, y de las pequeñas empresas de Manuel del Valle, Sealtiel Alatriste y otros historietistas.

KALIMAN
EL HOMBRE INCREIBLE
ADAPTACION: VICTOR FOX
RESUMEN: KALIMAN HA SIDO OPERADO EXITOSAMENTE POR LOS MÉDICOS LAMAS Y DEBE PERMANECER TRES DÍAS CON SUS NOCHES EN ABSOLUTO SILENCIO...
TODAVIA ESTA EN PELIGRO DE MORIR, O QUEDAR CIEGO.

Figura 5: Modesto Vazquez elabora los guiones tanto de la historieta como de la radionovela.

Monitos con lomo

Ni *comic book* ni *pepín*, la historieta novelada es una modalidad vernácula de la narrativa dibujada, cuyo peculiar formato genera una estética inédita y un nuevo tipo de lectura.

Así como nuestros *pepines* se inspiraron en la exitosa circulación de ejemplares de segunda mano de las historietas de los suplementos dominicales de los diarios, comercio marginal que evidenciaba la existencia de una demanda específica de monitos, hemos de suponer que el cómic con lomo fue sugerido por la proliferación de encuadernaciones rústicas de las series de más éxito, que mediante una módica renta podían ser leídas en locales especializados. Los primeros cómics que de inicio circularon con formato de libro fueron recopilaciones misceláneas con las que Sayrols daba salida a sus sobrantes, pero ya en los años cuarenta Panamericana edita en un solo volumen la serie «Tango», de José G. Cruz, que había aparecido por episodios en *Pepín*, y en los primeros cincuenta *Novedades* comienza a publicar de manera regular *La Novela Mensual*, que pronto será quincenal y luego semanal. Al principio se editan ahí series completas realizadas por capítulos para el cotidiano *Chamaco*, pero al estabilizarse comercialmente el nuevo formato, los moneros comienzan a producir historietas de gran fondo pensadas para *La Novela Semanal*, que ya no están sujetas al engorroso *continuará* y a su frenético ritmo narrativo, pero que no pueden prolongarse tanto como las series abiertas. Entre muchas colecciones de novelas ilustradas destacan las de *Novedades* y las editadas por José G. Cruz.

Y el continente condiciona al contenido. Las historietas noveladas incuban una poética original, propician la fragmentación de la autoría e inducen un nuevo tipo de lectura.

En cuanto a la estética: si las series de los *pepines* eran relatos abiertos donde el suspenso del *continuará* atrapaba al lector, la nueva narrativa novelada maneja historias cerradas, adopta la estructura clásica: planteamiento, desarrollo y desenlace, y capta el interés gracias a la expectativa del final; además, en esta modalidad se prescinde de los héroes emblemáticos y protagonistas estables de las series abiertas, y la trama cobra preeminencia sobre los personajes; por último, al publicarse las obras completas y de una sola vez, es imposible hacer ajustes por el método de ensayo y error, debiendo diseñarse de antemano una estructura conclusiva.

En lo tocante a la hechura, el corto lapso en que se realiza cada historieta novelada propicia el desdoblamiento del guión y el dibujo en dos autores diferentes que trabajan por separado. De este divorcio resultan guionistas verborréicos que tienden a decirlo todo con palabras, y su contraparte, dibujantes

¿TE REFIERES A CHANOC? LE DARÉ CHANCE DE APARECER DE VEZ EN CUANDO, CADA DIEZ NÚMEROS PARA QUE VAYA AGARRANDO LA ONDA.
MI PRIMERA CONDICIÓN ES NO SEGUIR SIENDO SU CHALAN...
¡ESTOY HARTO!
COMPAORE, NO SE TE OLVIDE LO DE LAS CHAVAS...
¡TRAFK!
CH-1-5

Figura 6: El viejo Tsekub, opacó la popularidad del protagonista.

ilustradores que se limitan a rellenar el espacio que dejan globos y apoyaturas.

Quizá por ello el librocómic mexicano tiende a ser literariamente hablador y visualmente decorativo. Lo que no obsta para que haya autores talentosos, como los espléndidos dibujantes Arturo Casillas, Ignacio Palencia y Ramón Alonso Fernández, buenos guionistas, como Leonel Guillermoprieto y Laura Bolaños, y trabajos conjuntos muy logrados. Si esta calidad no se ha traducido en obras memorables no es porque las piezas maestras no estén ahí, sino porque no han dejado huella persistente en el imaginario colectivo de los lectores de monitos. Y es que la cultura popular cala por redundancia. En un medio sin rediciones de obras memorables, que por esa vía devendrían clásicos, es por saturación que doña Borola, el Santo, Kalimán o Rarotonga resultaron inefables. En cambio aún las mejores historietas noveladas son efímeras. Quizá entre los librocómics está el *Pedro Páramo* de la narrativa dibujada, pero para que trascendiera hubieran hecho falta «Pedro Páramo ataca de nuevo», «Pedro Páramo contra los muertos vivos», «El hijo de Pedro Páramo», y así sucesivamente.

Respecto de la fruición, el saldo de la historieta novelada es la existencia de un lector de gran fondo, que se clava en narraciones ininterrumpidas de 250 o 300 páginas, y es la antítesis del espectador sincopado, consumidor de folletines, historietas, radioteatros y telenovelas de *continuará*. Lector de librocómics, a veces monumentales, que es un mentís a la socorrida tesis de que quienes frecuentan los monitos son prácticamente analfabetos.

Con las historietas de ancho lomo, los comiqueros mexicanos se anticipan cuarenta años a las novelas ilustradas

Figura 7: La promiscuidad entre los distintos medios redundaba en mayores ganancias económicas.

europeas, posiblemente porque desde los últimos treinta la industria local de los monitos asume a los adultos como sus destinatarios privilegiados, mientras que en el resto del mundo el cómic va dirigido a niños y jóvenes, proverbialmente hipertiroideos y lectores de tramos cortos.

Efímeros destapes

El que *Pepín* se anuncie como «Diario de novelas gráficas propio para adultos», no significa que esté libre de mojigaterías. Al contrario, las historietas coquetean con temas escabrosos, pero siempre tras un púdico velo de hipocresía. Y aún así, son acusados por los moralistas de pervertir a la juventud.

La autocensura de moneros y editores se atenúa en los primeros cincuenta, gracias a la permisividad libidinal del gobierno de Miguel Alemán, una administración que entre los de arriba propicia el saqueo del erario público, la corrupción y el derroche, pero permite a los de abajo cierto destrampe distractor. Las desinhibiciones de la vida nocturna alemanista se trasladan al papel en revistas cachondas de espectáculos como *Vea*, *Vodevil*, *Venus*, *Pigalle*, *Frívola*, *Eva*, etc., y de ahí a las historietas sólo hay un paso. El que lo da es Adolfo Mariño Ruiz con el personaje Yolanda, una superhembra tan maltratada como pegona, que inaugura nuestro moderado sadomasoquismo monero. Mariño no era un improvisado en el *bondage cartoon*, pues cuando menos desde 1952 historietas suyas como «Tahia, savage girl», eran distribuidas en Estados Unidos por la empresilla del hoy reconocido Eric Stanton. Pero en *Yolanda*, destinada a un público abierto y mexicano, modera sus ímpetus sicalípticos. El éxito de ventas y la pasividad de la censura lo alientan, y las revistas *Picante*, *Deseo* y *Afrodita*, de las que es editor y principal dibujante, son ya bastante más atrevidas.

Poco nos dura el gusto. A la borrachera alemanista sigue la cruda ruizcortinista y el corto verano de las tetas termina en una macarthista cacería de brujas con liguero, por la que *Picante*, *Afrodita*, *Yolanda* y *Deseo*, junto con *Vea*, *Vodevil*, *Pigalle*, *Eva* y otras revistas de peluquería, terminan en la pira purificadora que se instala en el Zócalo de la ciudad de México el 26 de marzo de 1955, mientras que Mariño visita la cárcel en su condición de editor.

Pero la mala semilla está sembrada, y

durante los cincuenta son frecuentes las historietas protagonizadas por mujeres de armas tomar, siempre acosadas por látigos, cadenas, sogas, cuchillos y demás parafernalia sadomasoquista. Entre ellas destacan las series «Adelita y las guerrillas», de José G. Cruz y dibujada entre otros por la monera Delia Larios, y «Rosita Alvirez», de Alfonso Tirado. Heredera tardía de las superhembras es «La chica del Kung Fu» de Juan Alva.

Figura 8: El personaje dibujado Oscar González Guerrero.

Volver a la infancia

En el medio siglo, la vocación de la historieta por los adultos coexiste con el regreso al originario público infantil, redescubrimiento inducido por la invasión de cómics norteamericanos destinados a los menores.

Para competir con la fauna antropomorfa de Walt Disney y similares, por una infancia que los *pepines* habían extraviado cuando se hicieron adultos, se editan revistas misceláneas para chicos como *Tesoros*, *Mexicolor* y *Colorín*, donde trabajan moneros como Escalante, Antonio Campuzano, Ramón Valdiosera, Bismark Mier, Carlos y Guillermo Vigil, entre otros. Al mismo tiempo, con el título genérico de *Paquito presenta* y formato de *comic book*, *Panamericana* publica «El Gato Garabato», donde Álvaro Ruz hace su aportación al zoológico monero nacional.

Siguiéndole la pista a la serie norteamericana de adaptaciones literarias titula-da *Clásicos Ilustrados*, grandes introductoras de cómics de importación, como Novaro, emprenden por su cuenta la producción nacional de historietas didácticas como *Tesoro de Cuentos Clásicos*, *Aventuras de la Vida Real*, *Grandes Viajes, Epopeya*, *Vidas Ejemplares*, *Hombres Ilustres*, *Leyendas de América*, etc., que dibujan desde consagrados como Carlos Neve, Alfonso Tirado, Ignacio Sierra y Delia Larios, hasta debutantes como Antonio Cardoso y Rubén Lara.

En *Vidas Ejemplares* abundan los santos y santas, cuyas biografías configuran una variante de los cómics didácticos: las historietas de la fe. Además de las editoriales transnacionalizadas, como Novaro y *La Prensa*, también las empresas promotoras de los monitos nacionales incursionan en la historia sagrada y las vidas de santos. Antonio Gutiérrez es el biógrafo de Cristo predilecto de Editorial Argumentos, mientras que Casillas realiza las historietas persignadas del editor José G. Cruz. Este último le da otra vuelta de tuerca al género con la revista *Apariciones,* dedi-

cada más al truculento melodrama guadalupano que a los elevados temas de la cristiandad. En *Apariciones* debuta el satanismo chocarrero, que más adelante derivará en la metafísica cachonda y relajienta de los jinetes de la muerte, caballos del diablo y similares.

Y en un pueblo profundamente convencido de su catolicismo, no podían faltar asomos de historieta cristera, como la biografía historietada «El martirio del Padre Pro», y barruntos de un cómic cristiano cultivado, como las adaptaciones moneras de K. G. Chesterton con guiones de Vicente Leñero, que publica la revista *Señal*.

Los monitos del aliviane: 1960-1980

Durante la segunda mitad de los sesenta y en los setenta, la historieta mexicana alcanza el punto más alto de su popularidad, al tiempo que se perciben los síntomas de la decadencia. Por esos años revistas como *Kalimán*, *El Libro Vaquero* y *Lágrimas, Risas y Amor*, rebasan el millón de ejemplares semanales; Eduardo del Río (Rius), expande las fronteras del cómic y un sector de la intelectualidad alivianada reconoce a los monitos como cultura. Pero la industria, transformando su auge en inercia, lejos de apropiarse de las nuevas posibilidades de la narrativa dibujada elegirá la reiteración.

Por primera vez desde el inicio de la *guerra fría*, el conservadurismo defensivo de occidente remite, y soplan vientos de renovación. En México la cultura de derecha dominante desde los cuarenta deja paso a una nueva cultura de izquierda, alimentada por la revolución cubana, oposición a la guerra de Vietnam y el generalizado antimperialismo tercermundista. Pero más que de estructura política la ruptura es espiritual, pues el régimen autoritario no se democratiza aunque sí se subvierten los usos y costumbres de la sociedad civil. Con el fin del *sueño americano* queda en entredicho un *american way of life* que entre nosotros no había pasado de lujo minoritario, y transitamos del culto al supermercado, a la profesión de fe anticonsumista. Un nuevo sueño anglosajón, que preconiza el pelo largo, las drogas sicodélicas y la inédita sexualidad practicada en comunas y a ritmo de *rock and roll*, se apodera de la generación jipiteca. Y, como nunca antes, lo juvenil deviene espacio de legitimidad cultural.

Esta puesta al día es posible, también, porque la masificación de la educación media y superior ha creado un extenso sector de consumidores de cultura sofisticada. El fenómeno García Márquez: brillante, Novel, *best seller* y abrumadoramente popular entre la tropa pinolera, hubiera sido inconcebible sin el *boom* del bachillerato y por ende, de la literatura de morral.

Con la multiplicación de los cultivados se da también un recambio cultural en todos los ámbitos: la literatura de la onda, que se atreve con anglicismos y malas palabras; el teatro de vanguardia, que pasa de la dramaturgia del absurdo a los *efímeros* y el *hapenning*; la *nueva ola* cinematográfica y el auge de los cineclubes; el reconocimiento de los pintores de la *ruptura*; la nueva música comercial-popular, donde conviven el *rock* en inglés y el folclor latinoamericano; el renacimiento de la caricatura política con revistas como *La Garrapata* y autores como Rius, Rogelio Naran-

jo y Helio Flores... Y como en los años veinte y treinta, la cultura y sus oficiantes devienen espectáculo. La mafia no sólo anima la *Revista de la Universidad*, el suplemento *La Cultura en México* y los programas de Radio UNAM, también está de cuerpo presente en el cine-club México del Instituto Francés de América Latina y departe en el Kinet, el Tirol y otros cafés de la Zona Rosa, donde José Luis Cuevas sigue los pasos autopromocionales de Diego Rivera, y Carlos Monsiváis va tras la huella de Salvador Novo.

Y los nuevos cultos no se sonrojan por leer historietas. No sólo tratan de estar al día en lo tocante al *underground* norteamericano y el cómic europeo para adultos, también exaltan a los potenciales clásicos de nuestros monitos: Monsiváis canoniza a Gabriel Vargas, Cuevas proclama su admiración por Abel Quezada y Francisco Toledo reconoce sus lecturas de «Santo, el enmascarado de plata». Sintomática es la publicación por esos años de dos libros que experimentan con la narración gráfica: «Historias de animales», de Jaime Godet, y «Comix-arte», de Zalathiel Vargas, quién previamente publicara algunos de sus cartones de corte *underground* en el semanario *Sucesos para Todos* cuando lo dirigía Alexandro Jodorowsky.

Los vientos contraculturales no despeinan a los empresarios de la historieta que habían despegado industrialmente en las décadas anteriores, y son editoriales nuevas las que más abiertamente se ponen al día. *Senda*, de Carlos Vigil, publica «El Payo», una historieta de Guillermo Vigil y Fausto Buendía jr., donde los ambientes de «Pedro Páramo» y el estilo narrativo de Juan Rulfo se entreveran con los clichés de nuestro charrismo monero, y más adelante lanza a la que será emblema de la literatura dibujada postsesentaiochera: «Torbellino» de Orlando Ortiz y Antonio Cardoso. Por su parte Guillermo Mendizábal difunde la politizada y concientizadora *Los Supermachos* de Rius, pero también el esoterismo de «Duda», prolijamente ilustrada por Luis Chávez Peón, Antonio Cardoso y Rubén Lara, entre otros.

Los nuevos héroes

Juan Panadero («El Payo») y Pedro Márquez («Torbellino»), son sólo algunos de los debutantes héroes de papel que renuevan la tradición iniciada por Drake, Tawa, Águila Roja y Santo. En los sesenta y setenta una nueva hornada de adalides sin excesivos superpoderes se suma a los nacidos en las décadas anteriores.

La continuidad del otro *México profundo* está representada por *Kalimán*, el más popular de todos y digno heredero del enmascarado de plata. La de Víctor Fox y Cristóbal Velasco es una historieta de origen radiofónico sin el más mínimo color local y francamente esotérica, lo que al parecer resulta más entrañable para los mexicanos naturales que las explícitas señas de identidad que aprecian los compatriotas culturalmente cosmopolitas y urgidos de profesiones de fe mexicanistas. *Kalimán* es una saga sin pretensiones de ninguna clase: ni culturales, ni literarias, ni plásticas, ni didácticas, ni políticas, que por si fuera poco está realizada en mediotono e impresa con tinta sepia, mientras que los otros héroes de papel tienen un *look* moderno y polícromo. Lo que no le impide vender más de un millón de ejemplares a la semana, ser escuchada como

radionovela hasta en las más recónditas rancherías gracias a Radio Cadena Nacional y dotar de protagonista a tres películas, una de ellas, una superproducción filmada en Egipto.

Entre los héroes rurales de nuevo cuño destaca «Alma Grande», un cómic nacido en 1961 que resulta expresión temprana del síndrome Vietnam y testimonio de lo que será *políticamente correcto* durante las décadas siguientes. Al principio, los yaquis alzados eran los malos de la historieta, hasta que Guillermo Vigil, guionista que releva al iniciador Pedro Zapiáin, se percata de que los alzamientos indios son guerras justas, e invirtiendo los puestos en la dicotomía barbarie-civilización, reivindica a los rebeldes y transforma en villanos a los soldados federales.

Aunque Juan Panadero tiene claros antecedentes en «El Charro Negro» y repite el socorrido estereotipo de caballo, pistola y mujer, «El Payo» se incorpora al espíritu de la época gracias al rulfismo de Vigil, quien lo hace oriundo de Vilmayo, el polvoriento páramo por el que deambulan Fulgor Sedano y Damiana Cisneros. Ideología progresista, manifiesta en que el hilo conductor de la historia es la lucha por la tierra contra el hacendado, y un realismo mágico bastante oportuno en tiempos macondianos, hacen de «El Payo» una muy digna puesta al día del género más socorrido y exitoso de las narraciones mexicanas de aventuras, desde «Los bandidos de Río Frío» de Manuel Payno.

Si «Alma Grande» es originario de la Sierra de Bacatete y el Vilmayo de Juan Panadero está en el Bajío, «Chanoc», como «El Mulato» y «El Cachorro», es un héroe playero. Con «Piel Canela» como antecedente, el guionista Pedro Zapiáin pone al día el género de las aventuras de mar y selva al documentar acuciosamente su historia, pero sobre todo al transformar al «Tzecub Baloyán» regañón y moralista de los primeros números, en un rico borracho, coscolino y relajiento que a la larga desplaza del protagonismo al joven tiburonero y se adueña de la serie confiriéndole un agradecible tono paródico. El tabasqueño Ángel Mora, que sabe lo que dibuja, le da a la historieta la fuerza y el trazo dinámico que hacen de «Chanoc» una de las mejores series de aventuras de nuestro cómic.

«Torbellino» no es el primer aventurero del asfalto, y poco tiene de original justificar la historia con una venganza –a Pedro Márquez le matan a la mamá y a la novia en el día de su boda–, pero Orlando Ortiz transforma la serie en el emblema monero de 1968, y en la historieta que reconcilió con los monitos de aventuras a una generación de jóvenes politizados. Universitario, novelista e historiador, Ortiz es un guionista atípico: se documenta en la violencia social y política, que era evidencia cotidiana en los últimos sesenta y los primeros setenta, no para utilizarla como simple contexto de las habituales aventuras individualistas, sino para emplearla como hilo conductor y eje dramático de la trama. Dibujo suelto, hallazgos fisonómicos y sensibilidad para lo popular, hacen de Antonio Cardoso la mancuerna perfecta de Ortiz.

«Fantomas» es un hombre de mundo, pero también un caco justiciero y un desfacedor de entuertos fuera de la ley, nada que no podamos encontrar en los aventureros internacionales de José G. Cruz. La diferencia específica del cómic inspirado por el folletín de Allain y

Souvestre está en las alusiones culturales y las referencias a la coyuntura política con que lo dotan el petrolero novelista Gerardo de la Torre y otros guionistas cultivados. Julio Cortázar se encarga de consagrar como fetiche contracultural al justiciero sin boca, cuando lo hace protagonizar el panfleto antimperialista «Fantomas contra los vampiros transnacionales».

«Aníbal 5» es un *cyborg* y también el nombre de un cómic fuera de serie creado por el entonces teatrero *pánico* Alexandro Jodorowsky y dibujado por Manuel Moro. En las historias de ciencia ficción Alexandro proyecta sus obsesiones metafísicas y su cultura esotérica, pero revela un amplio conocimiento del cómic, infrecuente entre los cultivados de aquellos años, creando un tono y un personaje notables que él mismo retomará un cuarto de siglo después desde Europa en la serie «Aníbal Cinq», que dibuja George Bess. También con trazos de Moro, Jodorowky realiza otro cómic extraño y efímero: «Los insoportables Borbolla», protagonizado por un robot Luis XV.

La galería de héroes y heroínas sesenteros engrosa gracias al suplemento dominical de *El Heraldo de México*, dirigido por Sealtiel Alatriste, quien argumenta y dibuja «Johnny Galaxi», «Dan Barret», «Wamba» y «Gabriela»; también participan Eduardo Ferrer, con «Tradiciones y leyendas de México» y «El Gitano», y Héctor García con «Hombres intrépidos». El suplemento de Alatriste es excepcional, pues en él los moneros locales son abrumadora mayoría. Salvo en su primera década, los dominicales siempre estuvieron copados por historietas extranjeras. Garbanzos de a libra son «Torbellino», de Constantino Rábago, y «Rancho Alegre», de Antonio Cardoso, que ocupaban algunas páginas del suplemento que *El Universal* publicaba a mediados de los cuarenta; *Los Supersabios*, de Germán Butze, fundador del suplemento de *Novedades,* y «Chicharrín y el Sargento Pistolas», de Armando Guerrero Edwards, que apareció durante más de cincuenta años en el dominical de *Excélsior*.

Si el cine había alimentado de protagonistas a la historieta del medio siglo, en las décadas siguientes muchos héroes de las viñetas provienen de la televisión. Durante los sesenta y los setenta los canales de Telesistema Mexicano sustituyen a la XEQ en la función de crear *estrellas*, y los ídolos de la pantalla chica se trasladan con frecuencia a la historieta. Uno de los primeros es Enrique Alonso, el Cachirulo del «Teatro fantástico», y con el tiempo le seguirán, Chabelo, Lechuga, Los Polivoces, El Chapulín Colorado, El Chavo del Ocho y hasta *animadores* como Luis Manuel Pelayo y Raúl Velasco. Sin duda la más exitosa y longeva de las *tvhistorietas* es «Aventuras de Capulina», adaptación al cómic del personaje de Gaspar Henaine, que dibuja Héctor Macedo.

Historietas de bolsillo

En los sesenta los editores responden al encarecimiento del papel publicando *minihistorietas*. Se trata de fascículos de alrededor de 7 por 10 cm, donde se apeñuscan dibujantes como Adolfo Mariño, Rubén Lara, Héctor García, Othón Luna, Guillermo Marín, Alfonso Tirado, Juan Alva y muchos otros. Al parecer la idea de las historietas minúsculas fue de Eduardo Lozano, miembro del equipo de argumentistas de Edar-Vid, integrado por

Javier Reynag, Aurelio Morales, Pilar Obón y María Luisa López. Esta empresa publica en pequeño formato *Mini-Leyendas*, *Mini-Policiaca*, *Mini-Ficción*, *Mini-Terror*, entre otras. Por su parte Editorial Joma lanza *Mini-Relatos*. Hay también versiones pigmeas de series mayores, como *Mini-Burrerías*, *Mini-Cárcel de Mujeres* y *Mini-Capulina*, todas de Editormex. Las *minis* ratifican la proclividad nacional por la lectura de camión y por el cómic de bolsillo, inaugurada treinta años antes por los *pepines chicos*.

El gótico mexicano ataca de nuevo

A comienzos de los sesenta el horror a la mexicana regresa de la tumba con la serie *Tradiciones y Leyendas*, y a fines de la década se suman al género *El Caballo del Diablo*, *El Jinete de la Muerte*, *El Carruaje Divino* y otros achichincles de San Pascualito Rey.

Con portadas de ilustradores tan dotados como Jesús de la Helguera e Ignacio Palencia, y argumentos de Franco Sodja, entre otros, *Tradiciones y Leyendas* reincide en las capas y espadas coloniales, de rancio abolengo en nuestra historieta. Pero la nueva serie es de capítulos conclusivos, que recuperan el estilo y estructura de los relatos de tradición oral: sucedidos legendarios donde la fidelidad positivista a los hechos históricos deja paso a la más truculenta invención. Historias como estas fueron la narrativa de las sociedades premodernas y aún alimentan la imaginación rural, aunque la misma compulsión narrativa se expresa en numerosas leyendas de banqueta como las que forman el anecdotario colonial recopilado por Luis González Obregón y Artemio de Valle-Arizpe, donde abrevan los monitos legendarios de los sesenta.

Los personeros del chamuco remiten al mismo sustrato que *Tradiciones y Leyendas*, pero su contexto no es urbano, sino rural, y las historias se apartan de los temas cortesanos y coloniales para adentrarse en los años oscuros del medioevo, actualizados en el rijoso campo mexicano contemporáneo. Curándose en salud, el director de *El Jinete de la Muerte* advierte que las historietas son puramente fantásticas e inspiradas en la vieja leyenda eslava «El carretonero de la muerte», novelada por Selma Lagerlof. Aclaración oportuna para evitar que se le acuse de promover supersticiones, pero que soslaya un origen más próximo de la serie: el que en Chiapas y Centroamérica perviva aún la fe en San Pascualito, una calaca carretonera que por las noches carga con los difuntos. Culto sincrético proveniente de la providencial intervención de San Pascual Bailón –que no era calavera, pero en cambio levitaba– en el fin de una peste que asoló el sureste durante la Colonia. El mismo culto que en los años cincuenta suscitó fuertes choques de sus seguidores con otros católicos que se oponían a que se le dedicara un templo en Chiapas. De origen eslavo o centroamericano –es lo de menos– la historieta retroalimentó nuestro pensamiento mágico: los campesinos de Morelos dicen que por las montañas del estado cabalga Zapata, pero también galopa el *Jinete de la Muerte*.

Del tremendismo de nota roja al humor escatológico

En los sesenta y setenta la tradición miserabilista de nuestros monitos da una nueva vuelta de tuerca con las historietas criminales. Entre los muchos títulos: *Islas Marías*, *Penitenciaría*, *Cár-*

cel de Mujeres, etc. destaca *Lecumberri,* cuyas narraciones apelan a la indiscutible autoridad de nuestro más entrañable *serial killer*, Gregorio (Goyo) Cárdenas. Y es que el tremendismo es mejor cuando se presume fidedigno, como lo demuestra el espectacular éxito de la fotonovela *Casos de Alarma*, que en tirajes se da el quién vive con *Kalimán*.

Y del tremendismo de nota roja se transita a las parodias de humor escatológico, como *Hermelinda Linda* y *Aniceto*. La bruja y el brujo chocarreros se inscriben en la moda norteamericana de combinar humorismo y horror, cuyo mayor éxito comercial fueron «Los locos Addams», creados por el dibujante Charles Addams y popularizados gracias a la versión televisiva. Pero la aportación de nuestra hechicera timbona es una procacidad de mal gusto, que si en la cuenta corta proviene del humor guarro de Araiza en *A Batacazo Limpio* y *Papito Frito*, en la larga remite al leperuno humorismo popular de la edad media recreado por Ravelais. Si los dráculas y frankensteins relajientos son monstruos simpáticos, horrores *light* para el medio pelo, Hermelinda y Aniceto son tan plebe como Gargantúa y Pantagruel. En particular la curandera desfajada es una vieja fodonga y también una heroína triunfadora, paradoja que se presta a lecturas feministas que no suscitan los monstruos *nice* del norte.

La invención de la juventud

Niños los ha habido siempre. En cambio los jóvenes –esa suerte de infantes crecidos cuyos juegos atrabancados ocupan espacios sociales cada vez mayores– aparecen sólo cuando un sector significativo de la población tiene acceso a la enseñanza media, y la etapa presuntamente *larvaria* se prolonga de los doce a los dieciocho años. El *joven* por excelencia es entonces el estudiante de secundaria, bachillerato o facultad que habita una suerte de limbo, entre la tierna ligereza de la infancia y las severas responsabilidades de la adultez. Así, la juventud es un fenómeno básicamente urbano –en el campo casi no hay jóvenes porque casi no hay prepas– y en México debuta en los cincuenta con las pandillas que aspiran al Marlon Brando de «El salvaje», pero por lo pronto sorben *ice cream soda* en el Kiko´s, la nevería chilanga por antonomasia.

En los sesenta los jóvenes sientan sus reales en un cine de tema adolescente, pero óptica senecta, y en las historietas son protagonistas y destinatarios de *Los colegiales*, que publica biografías moneras de James Dean, Elvis Presley y otros, a las que pronto se sumarán las fotonovelas de la serie *Linda*, interpretadas por los jóvenes galanes y galanas del cine y la televisión nacionales, y *Zona Inn*, donde Sixto Valencia arremete contra los jipitecas.

Para fines de los setenta la *juventud descarriada* se ha transformado en *juventud contestataria*, y los nuevos rebeldes tienen causa. No hay airados brigadistas de monitos, y lo más parecido a un *narodniki* urbano es Pedro Márquez («Torbellino»), pero sí llegan a las viñetas otras causas menos comprometedoras como el misticismo justiciero del juvenil trío multirracial de «Hata Yoga», de Alfredo Cardona Peña, Pablo Marcos y Gonzalo Mayo.

Después del satanizado concierto de Avándaro, el *rock*, refugiado en los *hoyos funkies*, deviene patrimonio y emblema de la banda: esa juventud que no

Figura 9: La vocación rockera del segmento juvenil de las clases populares.

lo es por estudiosa, sino por desempleada. Ahí se refugia también la contracultura desertada por la clase media. Fachas, sonideros y tocadas, fanzines, *demos* y *posters*, y el *Tianguis del chopo*, como breve zona liberada y anchuroso lugar común, son las aportaciones de una contracultura que los medios sólo mencionan peyorativamente. En la historieta comercial la onda rockera casi no se manifiesta. *Yerba*, con marcada influencia del *undeground* norteamericano y en particular de Robert Crumb, expresa las veleidades iconoclastas de la clase media ilustrada y publica algunas historietas de Checo Valdés, quien en el apodo lleva la fama. Posteriormente los monos de la banda parrapa aparecen en fanzines anarco-punks y sólo salen de la marginalidad con el cómic *Simón Simonazo*, cuyos autores y editores muestran su vocación rockera publicando *Tree Souls* en 1981.

Cámara baja

Los destapes francos y duraderos –como el del posfranquismo español– agotan pronto las reservas del morbo popular y el negocio de la pornografía se normaliza como uno más. En México, en cambio, permisividad y represión se suceden cíclicamente, y en los cortos períodos de destrampe la líbido se desborda. Fueron permisivos los veinte y parte de los treinta, pero en los primeros cuarenta la censura arreció, para disminuir en los relajientos años del alemanismo y reanudarse con todo y piras purificadoras, en los tiempos de Ruiz Cortínez y Díaz Ordaz. Los desfogues democráticos de los primeros setenta van acompañados por una *apertura* pornográfica por donde fluyen resmas de revistas sicalípticas; publicaciones *picantes* marcadas por la alborozada liberación, pero también por la aberrante autocensura: desnudo integral femenino, pero no masculino, albures en grado sumo, pero jamás *malas palabras*. En la historieta, los encueres van del porno pulcro y colorido de Zótico Fonseca y colaboradores, en *María*, al destrampe guarro de Gustavo Galán en *La Mosquita* y *El Mamilitas*. No falta tampoco el cachondeo clandestino y subterráneo, las *Tijuana Bibles* de los sesenta y setenta, con héroes propios como *El Rocasbú*... y parodias sicalípticas de cómics conocidos como *Chanoc*.

Pero el mayor protagonista del destape de papel es la pornografía fotomonera; un tropel de encuerados y encueradas que transita de los tremendistas *Ca-*

sos de Alarma, Dramas de mi Pueblo, Lacras Sociales y *Los Lavaderos*, a la combinación de chichi y albur de *Locos por el Sexo*, para terminar en los rutinarios empelotes de *Las Cotorras, Las Golosas, Las Gatas del Tejado, Las Gordas* o *La Dona*. Burdo y grotesco como fue, el destape de los setenta tiene un plausible curso ideológico que lo lleva del crudo sexismo falócrata y moralista al choteo irónico y levemente autocrítico. Si los primeros monos de encueradas son misóginos, los últimos son más bien andróginos. Del burlesque destrampado y el humor carpero llega a la pornografía de papel el reconocimiento, entre temeroso y alborozado, del dominio sexual femenino; el urticante pero insoslayable descubrimiento de la impotencia y la homosexualidad que subyacen tras el machismo mexicano.

Viñetas concientizadoras

Monitos de la revolución y revolución en los monitos, son aportaciones del tránsfuga del seminario Eduardo del Río. Pero Rius no está solo. El espíritu iconoclasta de los setenta encarna en una nueva generación de comiqueros.

Algunos, como el hispano-mexicano Sergio Aragonés editor con otros de *La mano*, son fanáticos de Harvey Kutzman y Bill Gaines; de modo que el monero emigra a los EE.UU., donde se convierte en dibujante de *Mad* y autor de la exitosa serie *Groo*.

Heredera del humorismo madrileño de *La Codorniz*, es *La Gallina*, que editan en México el humorista español Gila y el michoacano Rius. Experiencia efímera que al vincularse con la tradición mexicana de caricatura política, desemboca primero en *El Mitote Ilustrado*, que aparece como sección de la revista *Sucesos*, y por fin en *La Garrapata*, la mejor publicación de humorismo gráfico de la posrevolución. Durante sus tres épocas, animaron *La Garrapata* dibujantes ya formados como Carlos Dzib; Emilio Abdalá Pérez, quien firmaba AB; Rogelio Naranjo y Helio Flores. Ahí se fogueó también la primera plana de los caricaturistas del último cuarto de siglo: Efrén Maldonado, Bulmaro Castellanos (Magú), Felipe Galindo (Feggo), Ramón Garduño, Arturo Kemchs, Mario Alberto Garduño (Maral), Sergio Arau, Checo Valdés, Gonzalo Rocha, Rafael Barajas (El Fisgón), Manuel Ahumada, Mongo, Llera, Bettini, entre otros muchos. En *La Garrapata* casi todos hacían caricatura y también historieta. Ahí se publicaron las memorables «Kornykaz de Nanylko Tatatylko», de Naranjo; «Los Archivos de Indias», de AB y «El pequeño Mundo», de Leonardo Vadillo; ahí nació también «Simón Rojas, el revolucionario de los ojos tristes», de Efrén Maldonado, y debutó «El Hombre de Negro», un personaje de tinta china transido de angustias existenciales propias del teatro del absurdo, que emparenta a su autor, Helio Flores, con la obra de Samuel Becket. Y ahí estaba Rius, cuya tesonera rebeldía frente a la censura ejercida por los medios y por el gobierno le había desbrozado el camino al nuevo cartón político.

La trayectoria monera de Rius va del chiste blanco al rollo historietado, pasando por el cartón político y la historieta contestataria. La primera sorpresa que nos da el michoacano es que un dibujante editorialista hecho y derecho se ponga a hacer historietas, y que su primer ensayo, *Los Supermachos*, resulte exitoso. Los monitos de un cartonista,

Figura 10: Rius: autorretrato del creador del comic didáctico.

es decir, de un dibujante político de opinión, tenían que ser politizados y opinadores, de modo que Juan Calzónzin, Chón Prieto, don Perpetuo y el resto de los pobladores de «San Garabato Cucuchán», son protagonistas de un esquetch social donde se abordan los grandes y pequeños problemas nacionales. El secuestro de sus derechos de autor por la Editorial Meridiano no interrumpe el curso monero de Rius, y en *Los Agachados*, Nopalzin, el profe, Trastupijes y demás, prolongan la saga de los cucuchecos.

Pero si *Los Supermachos* y *Los Agachados* son una revolución en el contenido de las historietas, «Cuba para principiantes», publicada por primera vez en 1964, poco antes de *Los Supermachos*, es una revolución en el lenguaje del cómic. Mucho aporta al libro historietado el argentino Oscar Conti (Oski), y en los cartones secuenciados del mexicano Abel Quesada hay verdaderos ensayos en monitos; pero Rius hace del rollo-cómic un lenguaje original que articula textos explicativos con globos monologados o dialogados, combinados con dibujos originales o tomados en préstamo, en un discurso explicativo donde coexisten personajes reales con anónimos comentaristas chocarreros. Y todo puesto al servicio de una vocación didáctica, que en los sesenta y setenta dimos en llamar *concientizadora.*

Los libros de Rius se multiplican en títulos y ediciones, mientras que las historietas venden hasta 300 000 ejemplares. Y por la brecha desfilan los plagios descarados: Francisco Ochoa es el heredero de *Los Supermachos* impuesto por el editor, Jorge Ramírez dibuja «Los hijos de Pérez», y así surgen «Los patarrajada», «Los superfríos», «Los chamuscados», «Los políticos», «Los arrancados», «Los penitentes», etc.

Pero no todo son fusiles. Rius y los vientos iconoclastas del sesenta y ocho generan un modesto auge del cómic contestatario, politizado o cuando menos heterodoxo. Ahí está «La familia Placachica», de Leonardo Vadillo; las «Perlas japonesas», de Niquito Nipongo y Vázquez Lira; «Wafles y mofles», de AB; «El pequeño dictador y el guerrillero audaz», de Raúl Moysen; «El watusi», de Sergio Magaña y Luis de la Torre; «El águila descalza», de Alfonso Arau y Fello; «Chin Chin el teporocho», de Armando Ramírez y Julián Cevallos Casco, animadores del grupo Tepito, Arte Acá; y hasta un cómic esotérico como «Fábulas pánicas» que Alexandro Jodorowsky publica en el suplemento dominical de *El Heraldo de México*.

Más extensa e irreseñable es la apro-

piación social del lenguaje monero de Rius. La sociedad civil hace suyo el método, empleándolo para la capacitación y la difusión de luchas populares; las iglesias producen cómics catequistas y de salvación; el gobierno pasa de la persecución al secuestro estilístico con fines institucionales, como explicar el IVA, y la iniciativa privada produce derivaciones degradadas de *Los supermachos*, como *Los asegurados*.

Los monos del *ogro filantrópico*

En la inmediata posrevolución, el estado emprende la regeneración espiritual de los compatriotas de a pie, ejerciendo el mecenazgo sobre las artes cultas. De ahí resulta el muralismo de la escuela mexicana de pintura, el nacionalismo musical, el teatro didáctico de masas, el diseño y el cartelismo de vanguardia, y tardíamente la escuela mexicana de danza moderna. La burocracia se ocupa mucho menos de las *artes menores* y de la industria cultural, de modo que su huella sobre la radio, el cine, la historieta y, más tarde, la televisión, es insignificante. Apuesta equivocada, pues a la postre los monitos vencieron a los *monotes* en los cuadriláteros del imaginario colectivo, y en el siglo XX los medios masivos de comunicación resultaron los verdaderos forjadores de la identidad nacional.

Tarde, a mediados de los setenta, el gobierno mexicano incursiona con fuerza y sin fortuna en la industria cultural. El presidente Luis Echeverría casi estatiza el cine, fortalece la presencia gubernamental en la radio y pone burócratas al frente de canales de televisión. Pero las historietas se mantienen como asunto exclusivo de la industria. Hasta que por fin, en 1980, la administración

Los de Abajo
MARIANO AZUELA
ADAPTACION: Gonzalo Martré
DIBUJO: Juán Alba
TE DIGO QUE NO ES UN ANIMAL... OYE COMO LADRA EL PALOMO... DEBE SER ALGUN CRISTIANO.
¿Y QUE FUERAN SIENDO FEDERALES?
NUESTRA HISTORIA COMIENZA EN UN CASERIO LLAMADO LIMON, CERCA DEL CAÑON DE JUCHIPILA (*)
(*) MUNICIPIO DE ZACATECAS, MUY CERCA DE LOS LIMITES CON EL
3/1

Figura 11: Los clásicos de la narrativa mexicana llevados al papel en un lenguaje «poco hortodoxo».

de López Portillo diseña y ejecuta una efímera política monera.

Partiendo del diagnóstico al uso de que los cómics son un medio noble, multitudinario y potencialmente concientizador, pero envilecido por los empresarios del ramo, la Secretaría de Educación Pública se dispone a dignificarlo, poniendo el ejemplo a través de la producción de historietas de calidad que deberán ser coeditadas con la industria. Adicionalmente patrocina un congreso internacional de historietistas con asistencia de importantes autores latinoamericanos como Sergio Aragonés, Roberto Fontanarrosa, Alberto Breccia, José Muñoz y Carlos Sampayo, y europeos como Luis García,

Alfonso Font, Carlos Jiménez y Antonio Hernández Palacios, y promueve un concurso nacional de cómic que ganan el dibujante Ángel Mora y el guionista Rolo Diez, con «El tigre automático».

Que la siempre almidonada Dirección de Cultura de la SEP incursione en los plebeyos monitos, causa un pequeño revuelo y logra la transitoria convergencia del agónico populismo de estado con el populismo de la sociedad civil, encarnado en el director del proyecto y novelista negro Paco Ignacio Taibo II, algunos improvisados guionistas externos al gremio, un número importante de dibujantes profesionales y tres de los editores realmente existentes. El saldo en viñetas son las series *México, Historia de un Pueblo*, que narra la saga de los mexicanos en catorce pequeños volúmenes realizados a todo color por algunos de los mejores dibujantes de la industria, como Sealtiel Alatriste, Angel Mora, Rafael Gallur, Antonio Cardoso y el argentino Leopoldo Durañona; *Episodios Mexicanos*, que cuenta la misma historia en cerca de setenta fascículos en blanco y negro, *Novelas Mexicanas*, que adapta al cómic alrededor de setenta clásicos de nuestra literatura, y *Aventura y Relatos*, con temas como la vida de Heraclio Bernal y la de Emiliano Zapata.

Nada que modifique la inercia de una industria convencida de que todo lo que huele a pupitre rebota en el mercado. Al respecto, cabe mencionar que, por los mismos años, un experimento realizado con más profesionalismo y conocimiento de causa por Editorial Senda, la serie *El hilo roto*, que combina circunstancias históricas auténticas con anécdotas melodramáticas, tampoco tiene éxito.

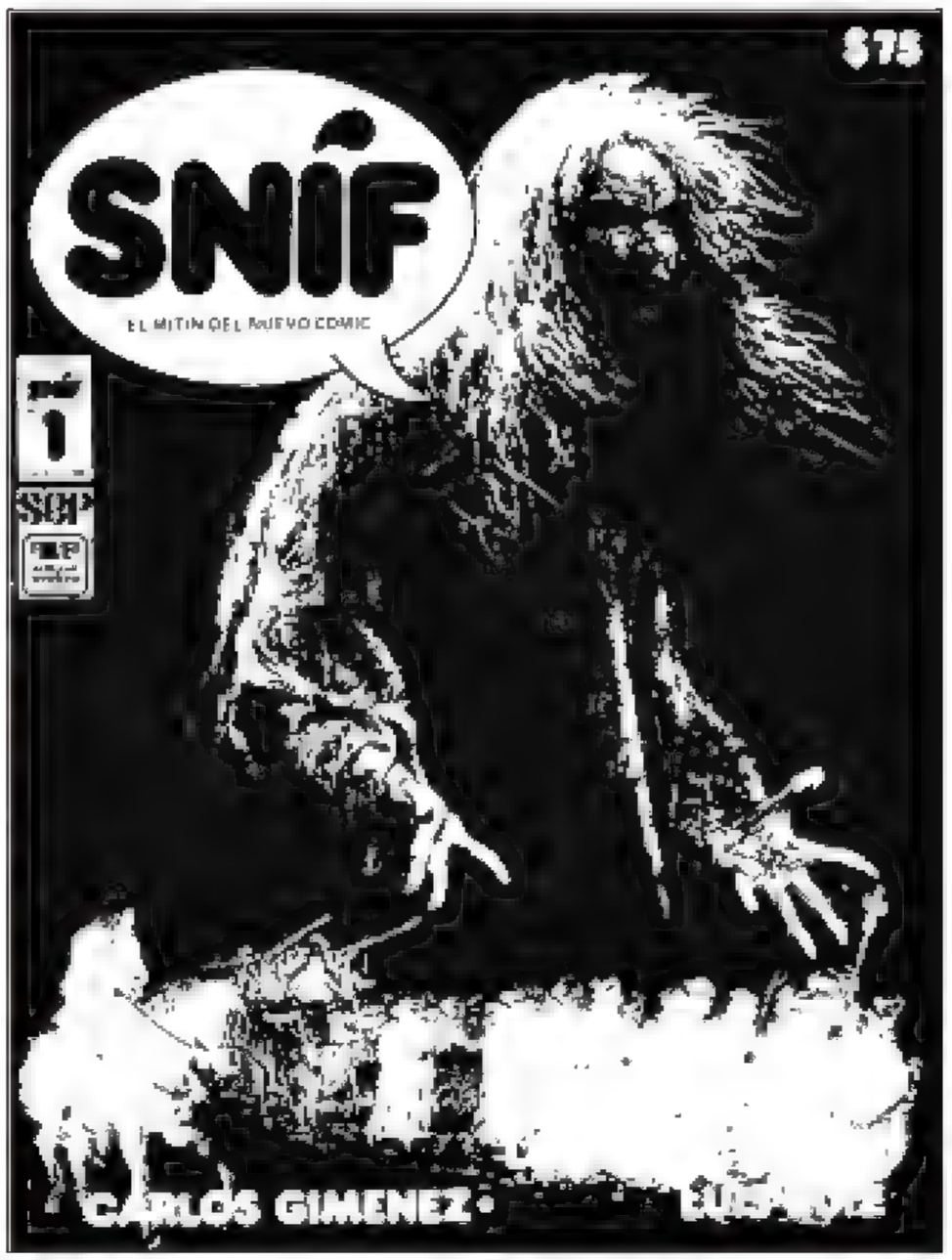


Figura 12: La revista a la que se debe la irrupción del nuevo cómic europeo, en México Abstract

La última oleada del populismo cultural mexicano no modifica las rutinas del cómic comercial; pero algunos moneros vislumbran fugazmente un modo de hacer historietas más digno y potencialmente creativo que el prevaleciente en la industria local. Lo que despierta inquietudes gremiales, como el reconocimiento de los derechos de autor y el pago de regalías, y también intentos de renovación profesional. Otro saldo de la experiencia es la aparición de una efímera revista de cómic adulto en el estilo de la francesa *Metal Hurlant* y de las españolas *Bang!* y *Totem*, que se titula *Snif* e incluye tanto trabajos mexicanos como extranjeros. A esta seguirá años después la también breve *Bronca*, y más tarde *El Gallito Cómics*, esa sí tenaz y duradera.

AUTORES

Jodorowsky el chileno ecléctico 2

Manuel Barrero
Estudioso de la historieta, Sevilla, España

Resumen

Recientemente ha tenido lugar una gran exposición de historieta de Jodorowsky en Francia. 1 500 portadas y páginas de cómic originales. Un gran honor para un chileno que estudió en México, lo cual es el resultado del enorme éxito de sus sagas de historieta en todo el mundo: Italia, Portugal, Alemania, España y, también, en los EE.UU. Si te gusta la fantasía heroica, la ciencia ficción, los superhéroes o lo esotérico, entonces te gustarán los cómics de Jodo. Echemos un vistazo a su carrera como guionista de historietas.

Abstract

There has been a large exposition about the comics by Jodorowsky in France recently. One thousand and five hundred originals of covers and comic pages. A big honour for a man from Chile, who estudied in Mexico, that is as a result of the great success of his comic sagas all over the world: in Italy, Portugal, Germany, Spain and, also, in the United States of America. If you're fond of fantasy, science-fiction, super-heroes or esoterism, then you're very fond of Jodo's comics. Let's see his career as a comics creator.

Su historieta: monotématica

Los guiones de historieta de Jodorowsky han gozado por lo general del favor del público, no así del de la crítica especializada que los ha considerado muchas veces veleidosos. Con todo, pese a que su producción se halle sostenida por una iterativa argumentación, es admirable constatar su amor por el medio, al cual considera un arte mayor (eso también lo defiendo yo), despreciado, pero no despreciable puesto que materializa un «deseo de crear una manifestación sagrada que esté al servicio del desarrollo de la Conciencia Humana» (eso lo defiende él solito). Mas, hay que precisar que no toda la historieta le parece de calidad a Jodorowsky. En su reciente visita a la italiana villa de Rovigo, frente a los micrófonos tachó de «cabrones» a los productores cinematográficos de Hollywood y luego se despachó a gusto con las diferentes historietas que en el mundo hay: «La historieta es tenida por obra de arte solamente en Francia, en España, en Bélgica... en América es el producto de una cadena de montaje; en Japón es "basura", inmundicia. Esto no significa que los "có-

mics" y los "manga" no hayan dado lugar a grandes obras y grandes autores que admiro y amo: Will Eisner y Katsuhiro Otomo están entre mis favoritos». [1] El autor teatral ya había mostrado tempranamente su atención por los cómics en su libro «Teatro pánico», donde los definía como «poesía pánica», y una de sus alborotadoras representaciones, la llamada «Efímero de San Carlos», la concluyó lanzando centenares de cómics hacia los asistentes mientras les increpaba diciendo «Esta es la verdadera poesía del siglo XX ¡Tomen! ¡Léanla!». [2]

Curiosamente, y centrándonos en su obra, el chileno no puede ser llamado guionista de historietas en el sentido europeo del término. Sí argumentista, pues así es como habitualmente crea sus epopeyas, conociendo la genealogía del dibujante y relatándole luego una historia ajustada a la medida de su capacidad artística, para lo cual le permite plena libertad de puesta en página, encuadres y técnica ilustradora. [3] Por ello, dependerá casi por completo del dibujante que el guión resulte correcto. Con algunos historietistas es farragoso y desorientado, con otros, no obstante su buen oficio, la narración adolece de la enjundia general y de la extravagancia, omnipresente como consecuencia directa de que el chileno no cree en el estilo. [4] Jodorowsky asegura que sus historias ya existen en el universo y que él se limita a recibirlas humildemente a través del inconsciente, pero luego las transforma conscientemente sabedor de que a los jóvenes lectores les interesa la acción. De este modo, siempre preocupado por servir las dosis mínimas de entretenimiento, vierte en sus cómics toda una panoplia de cuestiones esotérico-místicas, reincidiendo sin pausa en los temas mencionados cuando se dio repaso a su cine y biografía, recreando mundos sumidos en una demencia particular, llenos de entidades ficticias, salpicados de ascetismos, metempsicosis, ritualismos... en definitiva, en una vuelta de tuerca sobre los mismos planteamientos, tal y como se verá en el análisis particular de cada una de sus creaciones.

Comienza su obra en viñetas a finales de los años sesenta, vertiendo sus ideas y pensamientos y su propia biografía en las tiras tituladas «Fábulas pánicas» que comenzó a escribir, semanalmente, para el rotativo local mejicano de gran difusión *El Sol de México*. Las guioniza durante cinco años, hasta alcanzar más de 200 *sunday-strips*. Estas muestras de su arte, dado que comenzó dibujándolas él, siguen inéditas en España.

Después de ese proceso de iniciación pergeña «Aníbal 5» para la Editorial Temporae (que no para Novaro, como se ha dicho). [5] Temporae lanza este título el 1 de octubre de 1966 con formato *comic-book*, alcanzando a publicar siete ejemplares pobremente distribuidos, sólo por México y Venezuela, pero de gran trascendencia, pues consigue entrada en la afamada enciclopedia de los cómics dirigida por Maurice Horn, donde el español Luis Gasca calificó esta obra como «la mayor renovación de los cómics mexicanos de su tiempo» [6]. Aníbal 5 es un *cyborg*, un hombre engastado con injertos mecánicos cierto para usarlos en sus arriesgadas misiones. En su primera aventura, «Amenaza de las mujeres topo», se nos cuenta que sirve a la ALAD (Agencia Latino-Americana de Defensa), organización responsable de la progresiva robotización de su organismo al ritmo del cumplimiento de las misiones encomendadas, hasta la

conversión definitiva en un arsenal viviente. La organización adversaria es Interterror, cuyo jefe es el barón de Sader, un tipo ataviado a la usanza hitleriana, rodeado de perros y hombres que portan cascos puntiagudos y sustentado por una cápsula de líquido nutricio que es mantenida por seis androides sádicas, las cuales se ofrecen en ritual a su amo supervillano, consumiéndose en el trance (!). He aquí, contenidos en este tebeíto mexicano, el tema y los elementos básicos de toda la obra posterior de Jodorowsky.

En el segundo cuaderno, para hacer frente a la amenaza de Sader de volver a la fauna contra la humanidad, Aníbal 5 muere por cinco veces y por cinco veces resucita rencarnado en diversos animales, y es aprisionado por un útero y goza de los placeres de cinco concubinas elegidas entre cinco Miss Universo tras acabar con Sader. ¡Hala! En el tercer episodio, «El cementerio de los satélites», el villano es reconstruido en parte, otorgándole el semblante de una mujer de apariencia simiesca, y desde su nueva base de operaciones, ahora sita en la luna, crea un ejército de zombis succionando restos humanos de los cementerios de todo el mundo, y combate a Aníbal mermando sus fuerzas y haciendo crecer monstruosamente su pelo. ¡Más madera! Ahí no acaba el cuento: en el episodio siguiente, «El hombre-mujer», se agudiza lo absurdo al transportar a Aníbal un universo femenino regido por la Capitana Sara donde es transformado en mujer, que se expresa y lucha de modo diferente que el resto de los personajes (modificando para ello las convenciones narrativas del cómic). En el episodio quinto, «La risa del canguro», Aníbal actúa como prestidigitador en un teatro de variedades vestido igual que Mandrake y desde allí viaja a través de la materia sólida para luchar contra el «canguro padre» que ha raptado a los mayores sabios del mundo para extraer sus conocimientos con una ordeñadora cerebral. Sin comentarios. En la última aventura, «Las momias románticas», una invasión de estupendas mujeres-momia plagan las viñetas, y contra ellas se enfrenta Aníbal, en una historia en la que abunda la necrofilia. Pudo ser esto último lo que instó a la Editorial Temporae a cancelar la serie en el siguiente cuaderno. Alegó problemas de distribución.

Figura 1: Uno de los primeros trabajos en el medio historieta de Jodorowsky, el que realizase para la colección mejicana «Aníbal 5», ya rompía moldes argumentales y con la ortodoxia de la historieta de su tiempo.

El dibujante, Manuel Moro Cid (1929), aunque capaz de cierto virtuo-

Figura 2: «Aníbal 5» constituía tanto una parodia de las cosmologías de los superhéroes yanquis como una reflexión sobre el poder desbocado y sobre la escasa atención que prestamos a nuestro mundo interior. El autor volvería a esta obra muchos años después para publicarla en Francia con gran éxito.

sismo sí echa mano de su archivo fotográfico (hasta el punto de ser comparado con Wood o Frazetta por Gasca), es un autor mediocre, descuidado con la entintación y temeroso de dibujar las descabelladas ideas de Alejandro, que cada vez iban a más. Después de un esmerado cuidado con la ambientación y los personajes en las primeras aventuras, calcando para el protagonista la faz del actor azteca Jorge Rivero, muy en boga entonces, Moro se abandona en los tres últimos cuadernos y la serie concluye con pobres resultados artísticos. Pero la semilla de la desbocada imaginación del chileno había sido plantada ya.

Y esa semilla sería abonada por Moebius (Jean Giraud, 1938), galo divino que seduce al de Chile con su capacidad creadora y con la imaginación desplegada en el *story* de «Dune» y, tras haberle elaborado Jodorowsky un prólogo para un álbum de «Blueberry», este le propone plasmar sus ideas en viñetas (concretamente las que tuvieron que dejar varadas en «Dune»). Moebius es el más indicado para ello puesto que el francés, medrado en las dudas artísticas de los setenta, es de sobra conocido por sus lucubraciones cósmico-místicas propias de la revista *Métal Hurlant* y de los «humanoides».

Su primera colaboración es «Les yeux du chat» (Los ojos delgGato), un experimento preciosista elaborado con la única intención de epatar que permite al galo lucir su imponderable capacidad creadora. Lo hace usando un estilo de dibujo decimonónico, en una historieta de aspecto formal innovador (con dos puntos de vista), repleta de simbolismos (he aquí el águila, que volverá a aparecer) y con el tema de la carencia, la falta de ojos concretamente, como partida. Sin pretensiones de resultar comercial, es primeramente distribuida en 1978 como regalo a los mejores clientes de una tienda para luego ser recogida en un álbum en 1981.

Tras ese prólogo, en 1980 llega la obra que les catapulta a la fama: «L'Incal». La saga publicada en *Métal Hurlant* y luego recopilada en álbumes («L'Incal Noir», 1981, «L'Incal Lumière», 1982 –ambas con nueva edición en 1998–, «Ce qui est en bas», 1983, «Ce qui est en haut», 1985, «La Cinquième Essence - 1. Galaxie qui sogne», 1988 y «La cinquième essence - 2. Le planète Difool», 1988), supone todo un fenóme-

no de masas que dividió las opiniones. Es calificada por algunos equivocadamente como cómic de superhéroes a la europea por la semejanza de la Ténèbre con el Galactus de Marvel Comics, mientras otros afirman su débito a la tradición de la ciencia ficción anglosajona al etiquetearla como *space-opera* mitológico. Otro grupo de críticos la colocan al margen de ese género literario entendiéndola como aventura onírico-mística confusa y hermética. Lo cierto es que «El Incal» resulta un vertido apresurado de lo que Jodorowsky quiere contar en viñetas y que luego desgranará con mayor comedimiento en posteriores sagas. Aquí aúna todos sus temas recurrentes permitiendo al dibujante que la inicie con un tono de aventura de ciencia ficción en clave de serie negra (tal que su «The Long Tomorrow»), para luego enlazar con sinergia temas dispares en la narración de una héjira en busca de Dios y de la paz del universo.

Es un viaje iniciático en el que se ven aliados Difool, Deepo, Kull, el Metabarón, Tanatah, Animah y Soluna (siete, como el grupo de Kamar Raimo que también aparece en la historieta) y que ahonda en el mensaje vernáculo del zen, en la división en chakras del cuerpo, en los mundos pelúcidos sede de la salvación, en los mentores (aquí son los llamados *arhats*) y en el ying y el yang (Soluna es el andrógino perfecto; la Mega Santidad, también). El análisis cabalístico está claro: La Estrella de los Siete Magos que forman el equipo se convierte en una nave calcada de la Estrella de David o del Sello de Salomón, símbolo del equilibrio entre microcosmos y macrocosmos, con dos triángulos (el Espíritu y la Materia), dos trinidades, que conforman el Gran Todo. Y desde ahí a las proporciones cósmicas sólo media un paso: Difool es padre de todo un planeta tras ser ennoblecido en la lucha y en el amor, luego está a punto de ser castrado por sus «hijos» (en una escena que Jodo canibaliza de «La montaña sagrada») y, finalmente, se entrevista con el omnipotente creador, Ohr, que hace que todo vuelva a empezar como si nada hubiese pasado, completándose el círculo. Como es arriba, es abajo, que decía El Kybalión... No ha satisfecho a muchos este colofón con la divinidad que muere y renace para demostrar que la felicidad se logra por medio de la renuncia, y se ha señalado certeramente que el paso del tiempo ha permitido apreciar en su justa medida el lastrado final de esta epopeya de misticismo. [7]

La saga es en un principio interesante, de buena argumentación, planificación y puesta en escena, y rebosa de imaginación y escenarios gozosos. Lo cual es toda una sorpresa, ya que Jodorowsky consigue que el álter ego de Giraud se repliegue a la historieta convencional. Todo se vuelve difuso en el tercer álbum, donde los autores parecen perder el norte de los planteamientos iniciales, pero entusiasma el buen oficio del dibujante que deleita al lector con un diseño de página innovador en las entregas quinta y sexta, al que Thierry Smolderen calificó de «reincidente en el pecado, el gusto por la invención y el efecto inédito». Una obra, pues, si se desdeña el mensaje incógnito final, excelentemente realizada y con buenas dosis de entretenimiento.

En un retorno a la circularidad, usando la primera y última letras del alfabeto hebreo, el guionista incide en 1983 en su propio mundo de nuevo con su siguiente proyecto de ocho volúmenes emplazado

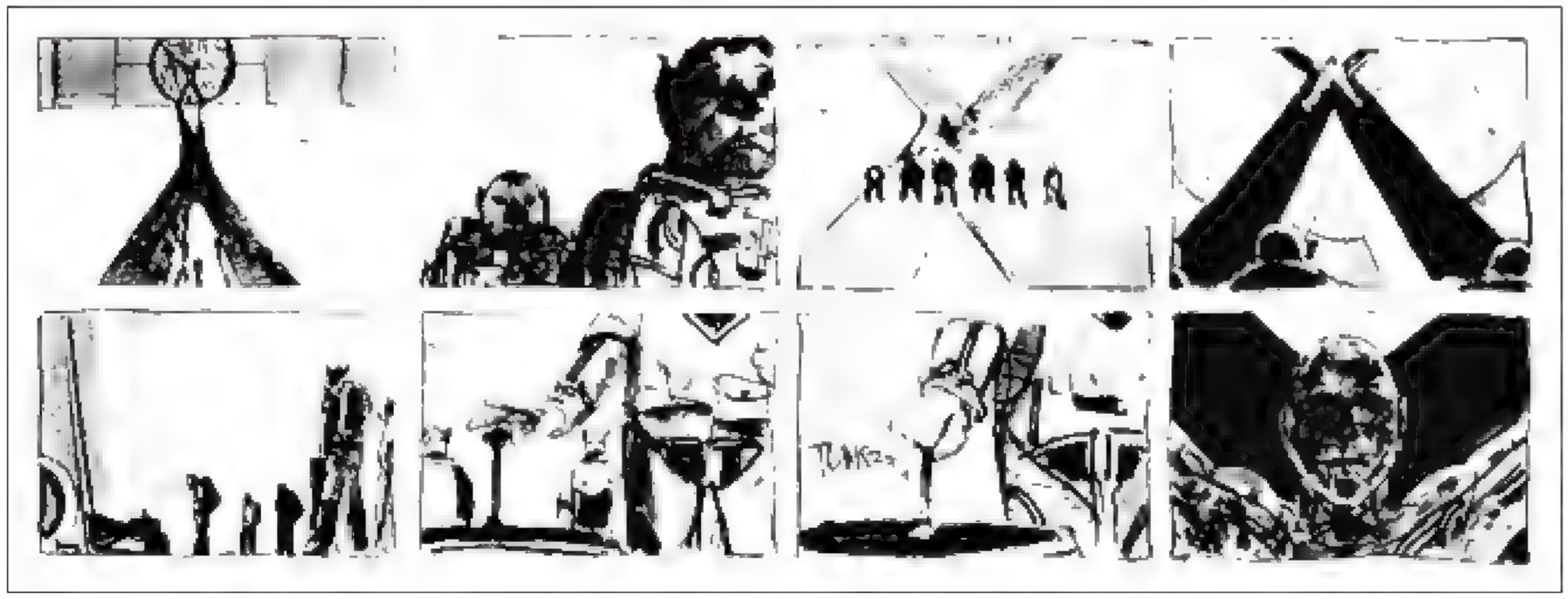


Figura 3: Parte de uno de los centenares de story-boards que Moebius realizó para el film «Dune».

en un escenario de fantasía heroica, «Alef-Thau» (álbumes: «L'enfant tronc», 1983, «Le prince manchot», 1984, «Le roi borgne», 1986, «Le seigneur des illusions», 1989, «L'empereur boiteux», 1989, «L'homme sans réalité», 1991, «La porte de la vérité», 1993 y «Le triomphe du rêveur», 1995). La aventura, que se comenzó a serializar en 1982 antes de su recolección en álbumes, no cosechó demasiado éxito y la crítica francesa, en concreto Anita Van Belle, la calificó de ridícula, trucada, una suerte de «"Chant de Maldoror" combinado con esoterismo a la manera de "Star Wars"». A Jodorowsky le atrae del artista implicado, Arno (Dombre Arnaud, 1961-1996), su infancia chilena y su joven maleabilidad creadora, que le debe casi todo a Moebius. El estilo del malogrado dibujante, elegante de trazo y capaz de erigir una arquitectura de volúmenes con gran economía de líneas, aunque vacía de contenido, se ajustaba perfectamente a la ambientación que pretendía el argumentista, una a lo J.R.R. Tolkien, con sus *elfos*, *trolls*, *ents* y *orks*.

De nuevo la saga contiene todos los temas que obsesionan al guionista. El protagonista, falto de miembros, de cualidades y de emociones, parte en busca de su identidad física y espiritual. En el trayecto aparecen las divertidas mascotas (Lurulú, Holibanum), la esencia que produce la inmortalidad (la juventa), un mentor (Hogl), el dualismo (brujo blanco, brujo negro), los huevos, el sincretismo (los tres mentores que le plantean el enigma son uno judío, otro oriental y otro helénico), las referencias bíblicas (el árbol de la sabiduría, el pulpo jonasiano), el amor como fuerza generadora (Diamante es lo único inmortal y real), la rencarnación virginal (también de ella), los viajes astrales con ectoplasma incluido y, por supuesto, la cábala. Todo ello en un mundo en el que las intrigas palaciegas al estilo «Dune» vuelven a aparecer y sumido todo en una profunda irrealidad, tal que una obra de Phillip K. Dick. El dibujo, como se ha dicho, es elegante, de angulaciones correctas, de mal color en la primera edición española en álbum (al igual que ocurrió con «El Incal»), pero el guión es errático, atropellado y subtiende a un apresurado final que convierte la historieta en algo vago, de entrecortada narratividad y ligero. Tras la muerte de Arno en 1996, Al Covial se encargó de concluir la aventura dibujando el octavo álbum pobremente por sufrir la impostura de tener que imitar el estilo de Arno. [8]

La siguiente colaboración del chileno es con el italiano Silvio Cadelo (1948), con quien de nuevo tiene algo que le une: el teatro. Cadelo, actor y escenógrafo, es dueño de un grafismo enhebrado con trazas de Moebius, Liberatore, Manara y Pazienza, tal y como lo plasma en su portafolio «Strappi» de 1982, el cual impulsó a Jodorowsky a llamarle seducido por su dibujo preciosista. El producto de esa alianza es la malhadada gesta épica de Alandor (a.k.a. «Le dieu jaloux», por el título del primer álbum, de 1984), prevén cinco entregas donde trazar un camino de perfección desde un punto de partida caótico para luego ir organizándose, profundizando en la sicología de los personajes y en la concepción del entorno fantástico en el que se mueven. Para ello, el dúo de autores hace una amalgama de fantasía épica y aventurera, más alejada de Tolkien y más cercana a Lobsang Rampa, en lo que podría tenerse por una obra-puente entre «Alef-Thau» y la posterior «Le Lama Blanc». Ya en el primer álbum Jodorowsky repite plato: abunda el mágico siete (siete caballeros monjes, siete religiosas vibrátiles para la abadesa), las continuas sediciones y luchas por el poder, la esencia (el andragorus), los andróginos, mutilados del brazo derecho y con tres tetas, las cosas astrales ectoplásmicas, las mascotas (Tiril), el humor socarrón de los místicos locos. El protagonista, otra vez, peregrina ritualmente a través de la fe, el dolor y el miedo, y capta el ánima de su padre adoptivo en una nueva ruta de iniciación que le reportará pureza y venganza, no sin derramar en el trance alguna lágrima. Y sangre.

Figura 4: Si bien Jodorowsy y Jean Giraud, alias Moebius, habían coincidido anteriormente, fue su relación profesional conjunto desarrollada para el proyecto cinematográfico «Dune» lo que les uniría férreamente. he aquí uno de los diseños de Moebius para ese fallido film.

Aquí el guión pierde inmediatamente el interés, lo cual fue debido a una falta de conexión entre el dibujante y el guionista, que acabó considerando un artista maniático al italiano. [9] Del desastre final se salva el seductor personaje de laya shakesperiana Alandor (lo cual refuerza el sugestivo decorado netamente escénico de Cadelo), un ser derrotado por la traición, en pugna con su hermano por el amor y el trono, paria y apátrida, que hará de la venganza su modo de vida. En el aspecto gráfico, el primer álbum resulta innovador. Cadelo alardea de un estilo que Phillipe Bronson ha llamado «manierismo ilustrado» debido a su minuciosidad barroca, naturalista y

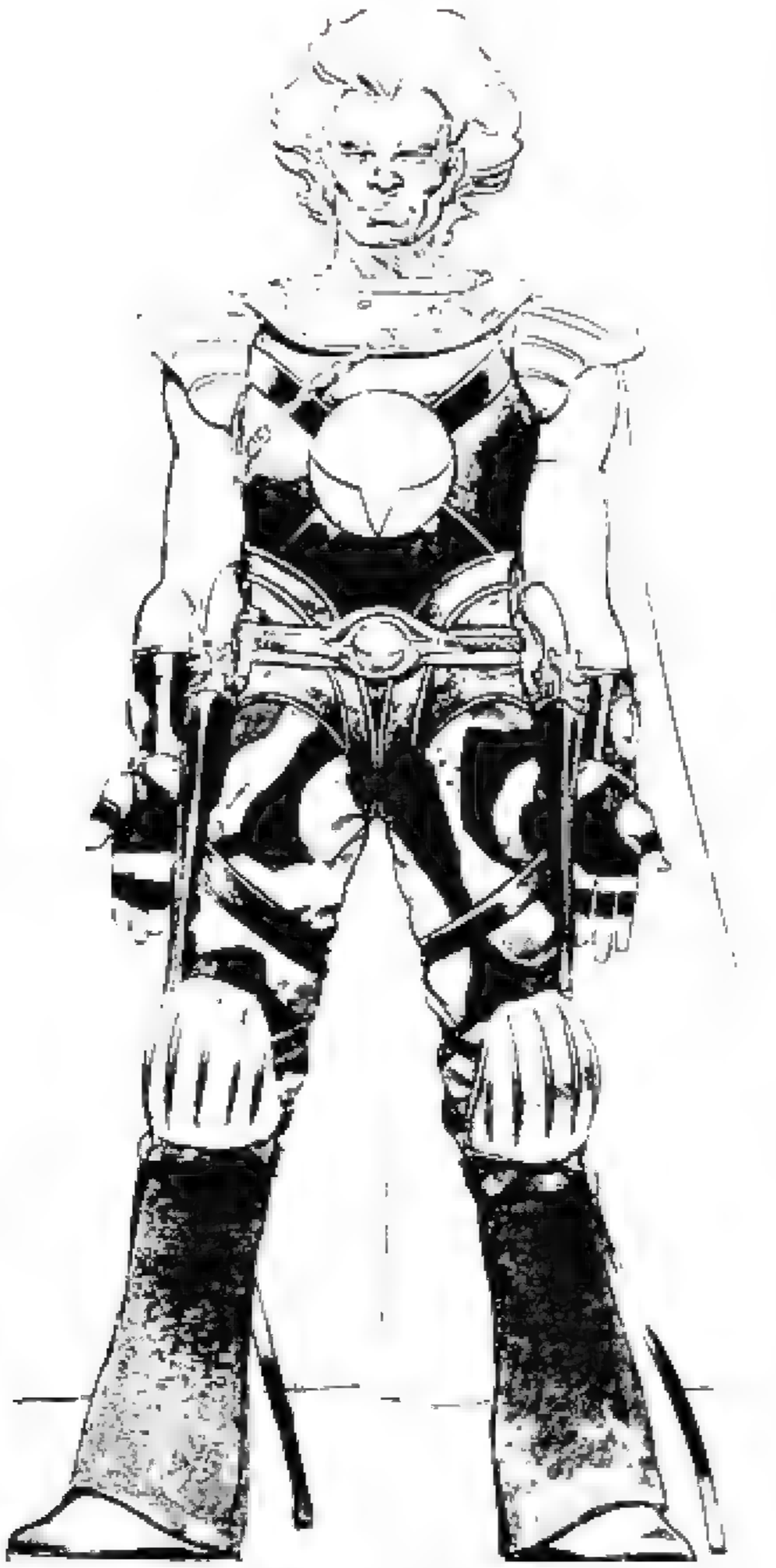


Figura 5: Diseño de Moebius para Leto Atreides, protagonista de la obra «Dune» que Jodorowsky quiso filmar. Con posterioridad, la dirección artística que utilizó David Lynch no estaría a la altura imaginativa de lo que proponía Giraud.

demencial, si bien la obsesión del italiano por las berenjenas y los pepinos no ayudan a dar credibilidad a ese mundo medieval, desbocado y de escenografía casi carrolliana. Empero, la segunda entrega («L'ange carnivore», 1986) se vuelve alarmantemente floja, el dibujante obvia los fondos, sustituyendo los planos generales y de conjunto por los primeros y medios planos sin detalle alguno, en un ejercicio de hastío al que Silvio se abocó por desavenencias con el guionista, hasta que ambos determinaron parar la serie.

Para la siguiente saga «Le Lama Blanc», cuya publicación se inicia en 1988, Jodorowsky hace migas con Georges Bess (1947), autor procedente de Estocolmo que había ya ilustrado al chileno en 1986-87, en los «Jumeaux magiques» publicados en *Le Journal de Mickey* (de Hachette). «El Lama Blanco» consta de seis volúmenes con un guión de nuevo volcado en el tema del proceso iniciático que está dedicado al ex-lama tibetano Thursday L. Se cuenta en ellos una historia para la cual el chileno se inspiró en los relatos de Alexandra David Neel [10] y que tenía previsto convertir en película. Los volúmenes son: «Le premier pas», 1988, «La seconde vue», 1988, «Les trois oreilles», 1989, «La quatrième voix», 1991, «Main fermée, main ouverte», 1992 y «Triangle d'eau, triangle de feu», 1993. El protagonista es Gabriel Marpa, un occidental que reniega de sus orígenes para empaparse de la doctrina zen tibetana, de cuyas estructuras se hace en la saga una descripción apasionada y apasionante. Aparecen aquí los enigmas, las artes marciales, la lucha por el poder, la esencia que confiere vida eterna (la leche de Yamantaka, en este caso), el cuerpo astral, el águila, la mutilación ritual, la irrealidad (de Tzu-la, quien luego resulta estar desdoblado), la percepción extrasensorial, la rencarnación milenaria, la venganza brutal... En esta ocasión el guionista respalda su argumento con cierta dimensión histórica, la colonización inglesa del Tíbet, componiendo con ello abiertamente un

discurso sobre el abuso de poder sin la utilización de metáforas o alegorías, algo inédito hasta entonces en su obra, y dotando al conjunto de cierto mensaje menos abstraído de lo habitual. Supone por lo tanto una de las obras más compactas del autor, a la que la crítica española se apresuró a calificar de espléndida. Lo cierto es que está excelentemente ilustrada por un Bess quizá algo hierático ante el evidente uso que hace de la base fotográfica y que construye páginas excesivamente recargadas, pero de gran plasticidad, heredadas del genio creador de Hermann, sin duda.

Jodorowsky seguirá colaborando con Bess, mas ahora simultanea su siguiente guión con el elaborado en 1988 para Zoran Janjetov, un remedo de su obra puntera con la única intención de profundizar en la genealogía de sus personajes, la serie «John Difool avant l'Incal» (integrada por: «Avant l'Incal», 1988, «Détective privé de classe "R"», 1990, «Croot», 1991, «Anarcopsychotiques», 1992, «Ousisky, SPV et homéoputes», 1994 y «Suicide allée», 1995. En Francia existe también una edición integral fechada en 1996. Aquí sólo ha sido publicado el primer volumen). Janjetov, colorista de los últimos tomos de «El Incal», no es un buen dibujante, es basto y compone caóticamente las páginas. Incluso es repudiado por el mismo Moebius, cuyo modelo imita, y hasta Jodorowsky hubo de replegarse a redactar para él un guión técnico detallado. En el argumento, Jodo parece querer mostrar el mismo retrato de los Santiago y México de juventud que utiliza en «Santa Sangre», acaso con la mera intención de escandalizar: sirven de ejemplo la violación de la inocente coneja, la iglesia neuroemocional, o el policía cuando dice: «calentaré mi porra entre sus tripas sanguinolentas». El autor redunda en los andamios de su temática con la esencia (la armorina se llama aquí), el padre cargado de prótesis metálicas, el interés por la revolución emocional a través del amarax, el mentor (Kolbo-5, también mutilado) y los juegos de poder de una clase dirigente ataviada a la moda del fascio. Pese al intento de nutrirla con humor (he ahí esos Aristos que parecen revolucionarios cubanos), la historia resulta absurda. Y más por cuanto la supuesta iniciación espiritual de Difool es materia desarrollada previamente.

Deficiente también es la historieta siguiente, «Aníbal 5» (dos álbumes: «Dix femmes avant de mourir», 1990, y «Chair d'orchidée pour le cyborg», 1991), con un Bess abandonado por completo en lo que algunos han llegado a calificar como «descanso» de su anterior colaboración. Es posible, porque la idea de rescatar los disparatados tebeos de Temporae surgió al solicitar Bess un guión diferente a «El Lama Blanco», a lo cual Jodo respondió traduciendo al dictado los tebeos mexicanos. Bess vio aquello como una parodia del típico superhéroe yanqui y, por tratarse de un guión tan despendolado, le pareció perfecto para su adecuación a los años noventa. Y eso es: una aventura díscola, rebozada con *space-opera*, sujeta a una la temática ya algo caduca por ser producto de la guerra fría (por ese protagonista socarrón manejado por el poder y portador de cápsulas suicidas) que Jodo adapta a nuestro tiempo disponiéndole al servicio de una Organización para la Defensa Europea regida por un pederasta mecánico, grotesco y ridículo. La obra no es otra cosa que un revival de mitos y delitos de una época pasada (te-

nemos al enemigo oriental, la sociedad clonada de tetudas que se rinden ante el macho-dios halterofílico, la caterva de enemigos totémicos con la apariencia de Atila, Al Capone, Hitler, etc.) que hacen del comienzo de la aventura algo estrambótico y del siguiente volumen un mero divertimento rijoso. Eso sí, todo ribeteado por sus temas fetiche: la carencia de humanidad del cyborg, el humor corrosivo, el mundo pelúcido, el pene divino creador/destructor, la rencarnación de los malosos, etc., pero todo, en suma, mediocre.

Vuelve de nuevo con Moebius para la serie de tres tomos «Le Cœur Couronné» («La folle du Sacré-Cœur», 1992, «Le piège de l'irrationnel», 1994 y «Le fou de la Sorbonne», 1998) que dejó atónitos a crítica y público debido a su difícil comprensión y a haber sido ilustrada «con desidia por la falta de motivos teológico-trascendentales de dibujar» (*sic*). [11] La serie versa de la vida de María, aunque de un modo muy diferente a como el chileno le refiriese a Moebius en un esbozo previo, pues el galo pensaba que la historia sería de corte hagiográfico, «una visión pura e inocente del personaje de María». [12] El personaje central, Mangel, es un hombre de gran sabiduría, pero desconocedor de la esencia fundamental de la vida, que abandona su teoría del «no-actuar» (un rechazo, declarado por Jodorowsky, a Castaneda y su filosofía del «no-hacer») y que cesa su autoimpuesto celibato por ser negación de felicidad y, en suma, de Dios. La parábola se aclara con los contenidos judaizantes, la circuncisión/castración igual a odio al padre, la carencia, en este caso de capacidad reproductora con la estúpida idea de los espermatozoides siameses... Hasta que el guionista cae en el heretismo al retratar a María como una loca, a José como un drogadicto (algo similar a lo que hiciera Michael Moorcock en su novela de 1969 «Behold the Man»), situando una cópula en un confesionario (con una felación que no viene a cuento, sea dicho de paso) y finalmente, preguntándose si la locura es el camino de la salvación, que si lo que se teme es lo que se ama secretamente y, en definitiva, el significado de la verdad del amor. El guión es más complejo de lo habitual (fue técnico) y, el dibujo, certero, un reto para el francés, no habituado a la «comedia» tal y como la entiende Jodorowsky. Supone una obra interesante, por provocadora y densa. Y la segunda entrega es francamente divertida.

Lo siguiente que el chileno idea es una sorpresa que se presenta para el premio Alph'art de Angulema, la serie «Face de Lune le dompteur de vagues» iniciada en noviembre de 1991 en *(A suivre...)* con la serialización del álbum «La cathédrale invisible». Sorpresa por despegarse de los Humanoïdes para colaborar con Casterman y con François Boucq (1955), autor procedente de la caricatura política y cuyo grafismo no concuerda con los delirios habituales de Jodorowsky, aunque sí su surreal sentido del humor. Boucq es un hombre que incurre en el medio guiado por Daniel Goossens y Gotlib y posee una enorme capacidad para crear escenarios y personajes, como dejó claro en su incursión en la fantasía onírica de la mano del escritor y guionista estadounidense Jerome Charyn, tras cuya lectura Jodorowsky tuvo en consideración a Boucq.

Con la intención de completar tres libros de cómics, se traza en «Face de Lune» un recorrido por otro mundo ce-

rrado en sí mismo y a merced de la furia de un omnipotente enemigo exterior, el mar. Por descontado, alguien llegará para amainar la marejada, un Mesías, Cara de Luna, interfecto sin rasgos ni personalidad, indestructible e inocente. Justo lo opuesto del lugar por donde se mueve: un hediondo laberinto de tuberías sumido en la miseria y gobernado por el despotismo más absoluto, aquí representado al unísono por la iglesia, tanto católica como judía, el nazismo y el comunismo, o al menos con su tópica imaginería. Los temas habituales no van a faltar. Los iconos del huevo, protector y generador, el laberinto, la automutilación entre los pescadores, la desfloración ritual de la virgen inmaculada, la raza subterránea (siempre se halla *ad inferos* la salvación, por lo visto) sumida en guerras intestinas. También hay humor, socarrón, de manifiesto en la boyante industria gallinera, lo cual parece más propio de Boucq que de Jodorowsky, así como una mezcla de humor y heretismo que constituye la elección como Mesías de Serafino el jorobado y, como santa, a Mamá Lola, la más puta del lugar. Si se aguanta el tirón de los delirios argumentales, se puede disfrutar de una obra maestra de la historieta por cuanto es Boucq quien la diseña y organiza. El genial segundo volumen, «La pierre de faîte», fue publicado en 1997.

Su siguiente obra en el tiempo es la que aparece en 1992, cuando el chileno se asocia con Jean-Claude Gal para realizar «La passion de Diosamante» (aquí traducido como «La pasión de la Diosa-mante»). Historieta hermosa por lo que compete a Gal, un fotógrafo del lápiz, pero dotado a su vez de gran capacidad para imaginar escenarios, en los

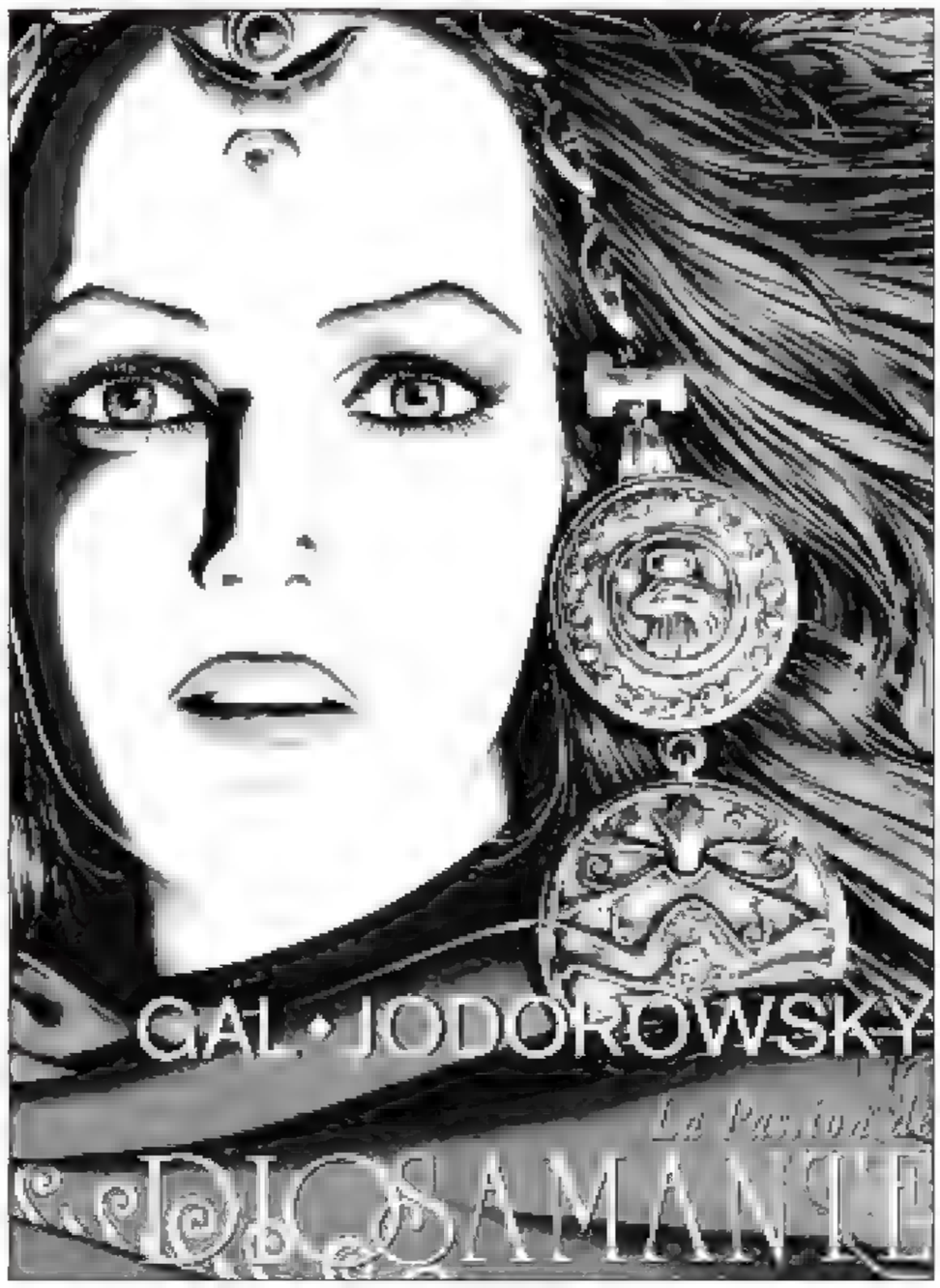


Figura 6: En su única obra con J.C. Gal, Jodorowsky insiste en los mismos parámetros argumentales, que en esta ocasión se beneficiaron del detallismo hierático del excepcional autor francés.

que Jodorowsky vomita de nuevo todas sus obsesiones sobre la muerte y lo femenino (aquí es una mujer, pelirroja, la que pasa por el abandono, el ritual iniciático, la conversión en guerrero, la transformación física y síquica, la purificación a través del hambre y la meditación hasta la asunción final de su identidad), en un álbum que a la postre resulta de los más bellos en los que ha intervenido Alejandro debido a la espectacular puesta en escena de Gal, a su narrativa precisa, a sus diagramaciones simétricas y a su dibujo lujuriosamente detallista.

«La caste des Méta-Barons» («La casta de los Metabarones»), la obra por la que Jodorowsky ha sido popular en el período de entre siglos, es otro paseo por el universo de «El Incal», ahora de la

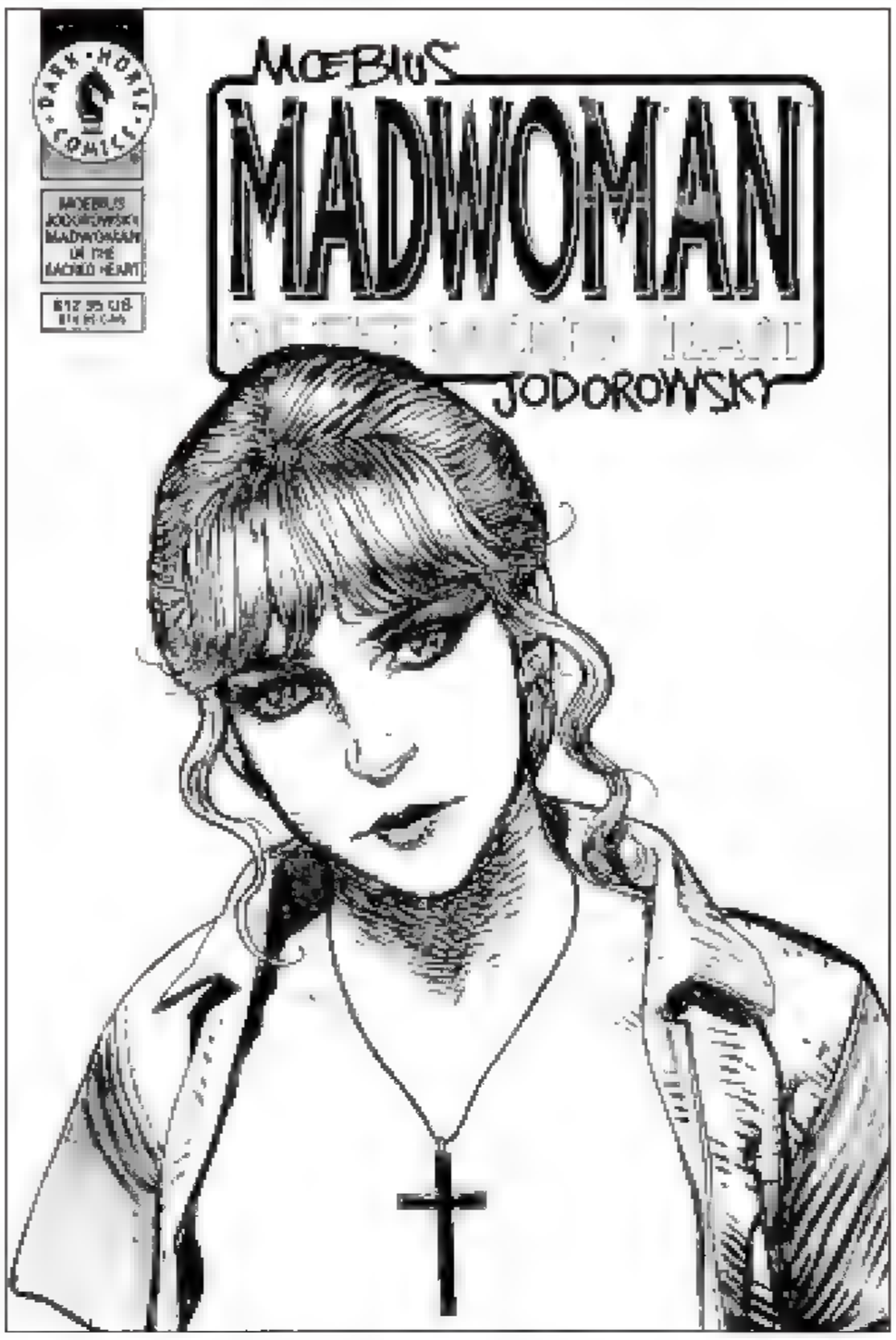


Figura 7: Edición americana de «La folle du Sacré-Cour», obra de 1992 y primera parte de la colaboración Moebius/Jodorowsky «Le Cour Couronné». Recientemente, también se está traduciendo con éxito la Saga de los Metabarones para el mercado de los EE UU.

mano del argentino Juan Antonio Giménez López (1943), que alcanza un enorme éxito de ventas: 20 000 álbumes vendidos en el lapso de tres meses en Francia. Previstos ocho tomos inicialmente, van seis cuando se redactan esas líneas: «Othon le Trisaïeul», 1992, «Honorata la Trisaïeule», 1993, «Aghnar le Bisaïeul», 1995, «Oda la Bisaïeule», 1997, «Tête d'Acier l'Aïeul», 1998 y «Doña Vicenta Gabriela de Rokha l'Aïeule», 1999. El serial nació de ocho páginas pergeñadas por Jodorowsky y Moebius («Un chaptre inédit», en «Les mystères de l'Incal», Humanoïdes Associés, 1989) [13] que Giménez convirtió en 14 páginas de la primera entrega, perfectamente distinguibles del desarrollo posterior y que versan sobre la figura del Metabarón, uno de los personajes más logrados de la famosa serie. La saga constituye una obra de grandes pretensiones donde comulgan la fantasía con la ciencia ficción en un estilo cercano al de las exitosas sagas de *fantasy* de Scott Card y Zimmer Bradley. Pero eso no es más que un disfraz, porque lo que el guionista desea realmente es verter en esta historieta lo que hubiera hecho con la película «Dune» (como ya lo intentara con los ciclos de «L'Incal» y «Le dieu jaloux») pasándola por el tamiz de la tragedia griega. Nos sitúa, pues en un universo medievogaláctico lleno de castas, jerarquías y guerreros de espada y láser que no dejan de resultar familiares por sus caminos de iniciación (con la muerte del padre como última prueba), sus pociones que dan poder (aquí la epifita, prima hermana de la melange de Herbert), salvajes en la lucha, faltos de honor, protésicos, castrados con ilusión de engendrar sin semen, aplomados por la culpa... Todo, de nuevo, en las mismas proporciones, sin dejar de lado el humor (Lothar y Tonto, que son dicharacheros además de homenajeadores), sin obviar la aventura, más sugestiva que nunca, y teniendo presentes sus otras neuras ovales, transmigratorias y la correspondiente moralina filosófica oriental.

Sin embargo, la ambientación lograda es aquí envolvente, a lo que ayudan mucho las anilinas de Giménez, creador más de atmósferas que de escenarios y siempre pendiente de superar su *handicap* con la anatomía, pero edificador de una brillante escenografía muy adecuada al tema. Y el éxito ha sonreído a esta recomendabilísima producción, tanto que ambos autores han preparado un álbum para 2001 separado de la saga titulado «La

maison des ancêtres», repleto de entrevistas, bocetos inéditos y una nueva historieta de 14 páginas en la que se revela algún secreto de los metabarones.

La penúltima obra publicada en España del chileno es la colaboración con Moebius «Garras de ángel» («Griffes d'ange», Albin Mitchel), un conjunto de ilustraciones que escarban en la alucinación sexual, en lo escatológico, en lo teologal y en lo sadomasoquista, apoyadas con una suerte de arrabalescos. Si bien no pueden ser adscritas al medio historieta, se recomienda su visión por su fuerte carga simbólica y su trasgresión. Y por ser puro Moebius, desde luego.

Otras obras de Jodo no publicadas en nuestro país son: «African night flight», un guión escrito en 1984 para ser dibujado por Kent Hutchinson. Las siete páginas de «Double secret», ilustradas en 1991 por Sylvain para el libro «Naughty but nice» (Diva Graphix. East Rockaway, New York). Sus colaboraciones de 1993: con Durandur, la novela en cómic «La última noche del loro mentiroso», con Jean-Jacques Chauvin, la historieta «La vérité est au fond des rêves», y con el mangaka japonés Otomo (a quien el chileno dice haber indicado el final de su afamada obra «Akira»), la saga en dos volúmenes «La guerre de Mégamex». En 1993 también volvió a contactar con Bess para trabajar sobre una serie de historietas intimistas, de gran belleza poética, tituladas «Oda al X», no publicadas aquí. Como tampoco lo ha sido la saga «Juan Solo», pese a haber recibido el premio Haxtur al Mejor Álbum del Año en 1996, a la par que el Alph'art al mejor guión. Este último trabajo de Jodorowsky-Bess para Humanoïdes («Fils de flingue», 1995, «Les chiens de pouvoir», 1997, «La chair et la gale», 1998, y «Saint Salaud», 1999), parece un *remake* en viñetas de «El Topo», por centrar su historia en el gángster Juan, otro marcado por la desdicha y la estigmatización –su madre le arrojó a la basura de crío debido a que nació con rabo– que alcanza la pureza tras recorrer un camino de violencia, sangre, sexo, desatención amorosa y revólveres en un México triste donde el personaje busca su identidad. La enorme tristeza que empaña la obra «Juan Solo» se comprende bien al estar dedicada a uno de sus cinco hijos, Teo, fallecido en 1995.

La obra que vendió a caballo de 1995 y 1996 a Dargaud, el endiablado *thriller* «Alliot, fils des ténèbres», tampoco ha aparecido en nuestro país, y eso pese a que el autor del dibujo es el español Víctor de la Fuente. Sí que ha sido visto el proyecto que ideó para Otomo, que finalmente ha destinado a otro autor menos experimentado, pero más experimental, el parisino Fred Beltrán (1963), quien ha dibujado sobre su paleta electrónica la obra retitulada «Megalex». Beltrán es un dibujante rígido descendiente de Giraud en lo imaginativo, pero hijo de las fórmulas más estáticas de Chaland, Benoit o Fromental en lo formal. Está versado en la panorámica amplia y elude la dinámica, es funcional, frío y sólido, pero diestro en el manejo de la paleta de colores con *software* de MacIntosh, del cual extrae unas texturas que permiten un acabado espectacular de sus páginas (ayudado por la impecable edición de Humanoïdes). Este nuevo delirio de Jodorowsky consiste en una aventura de ciencia ficción en la que, desde lo más hondo de una sociedad represiva, progresa un rito iniciático, el de un individuo destacado

sobre los demás por su anormalidad (el título de la primera entrega de la saga, «L'Anomalie», 1999, alude a él, por ser un gigantón), que deviene Salvador, que sufre de castigo y de mutilación, que estará rodeado por simbología sexual y con la eugenesia como telón de fondo, y que conocerá de entidades superiores en el clímax del ciclo... O sea, lo mismo de siempre, bien contado, entretenido, ajetreado y muy bonito.

E iguales adjetivos se pueden aplicar sobre su obra «Les Technopères», también para los Humanoides, también redundante en el mismo género y que nos presenta a Albino, un supremo sacerdote de pelo blanco que también es «guerrero» (diseñador de *infojuegos* y *webmaster*), que se ve obligado a encabezar la huida de medio millón de jóvenes de una sociedad tecnológica en la que los juegos virtuales han retrotraído a la civilización a una nueva barbarie. Albino supera un proceso, otra vez, de iniciación en el que de joven ha de afrontar la violencia, la traición y la crueldad, para cuya descripción dice haberse inspirado el autor en el bushido de los samurais. [14] Por último, se reconoce a sí mismo, halla lo absurdo de la vida regida por la tecnología y, para crear una «nueva humanidad», se eleva sobre lo prosaico de su vida anterior y sobre el suelo en que vive hasta acomodar a la nueva y pura neo-humanidad en otra galaxia. Por el momento sólo han aparecido dos álbumes de esta saga: «La Pré-école Techno», 1998 (prepublicado en 1997 en los tres primeros números de *Bo Doï* con otro color menos espectacular), y «L'École Pénitenciaire de Nohope», 1999, ambos dibujados por Janjetov con algo más de maestría que antaño y con la ayuda inestimable en el coloreado y en las texturas de Beltrán, que dan volumen y tonifican que es un gusto.

Las más recientes viñetas salidas de la imaginación del chileno afincado en París se concretan en una colaboración con el yanqui crecido al amor de Image y de Wildstorm Travis Charest, una nueva obra con Boucq, «Le trésor de l'ombre», y en lo que ha supuesto gran noticia: «Le Nouveau Rêve», álbum que principia la nueva saga de seis libros «Après l'Incal», a desarrollarse en el universo de el Incal y cuyas dos primeras entregas dibujará Moebius.

La historieta de Jodorowsky se constituye en sagas muy dilatadas en las que un personaje crece, toma conciencia y se implica en un conflicto de grandes dimensiones. El autor derrocha papel para contar una y otra vez la misma reflexión sobre el poder instituido y su demolición, y sobre cómo el parricidio simbólico abre las puertas hacia la propia identidad, solventándolo todo con unos apresurados finales que nos dejan descontentos, como si de virajes hacia el absurdo se tratase. Pero el chileno es un tipo listo, con olfato, y sabe que puede contar lo mismo adecuándolo inteligentemente a su tiempo. No en vano, con «Aníbal 5» ya incorporaba los *cyborgs* a las historietas de un México que recién conocía de ese concepto, en «El Incal» se aprovecha de las pretensiones más escapistas tan del gusto de los Humanoides Asociados, la serie con Arno se publica en un momento en que hace furor todo lo relativo a Tolkien y seguidores, idea la serie tibetana con Bess precisamente cuando la filosofía zen vuelve a ponerse de moda, con Giménez se aprovecha del filón de ventas que consigue el *fantasy*, en «Cara de Luna» introduce elementos heredados

del boyante *cyberpunk* abanderado por William Gibson, en «Megalex» se beneficia de las nuevas tecnologías infográficas mientras se apoya en el asunto entonces en candelero de la clonación, y utiliza la bonanza de la presencia de la realidad virtual en la sociedad intersecular para sacar jugo al tema en «Les Technopères».

Así pues, sus guiones son inteligentemente oportunistas, son cómodos vectores para la imaginación que desintegran los patrones preestablecidos, suponen *happenings* en papel a la búsqueda de su reconocimiento como creador a través de la trasgresión. Empero, su capacidad para conjugar máximas y sapiencias mil en viñetas, así como su enorme capacidad para sugerir y situarnos en mundos oníricos, son razones más que suficientes para revisar su obra.

La asunción de sus teorías sobre el universo y de su filosofía de la vida ya es asunto de cada cual.

Tebeografía en español

Con Arno: «Alef-Thau» (Col. Humanoides, Eurocomic / Col. Las Aventuras de Alef-Thau, Norma).

Con Beltrán: «Megalex» (Norma).

Con Bess: «El Lama Blanco» (Col. Pandora, Norma) y «Aníbal 5» (Col. Pandora, Norma).

Con Boucq: «Cara de Luna» (Col. Cimoc Extra Color, Norma).

Con Cadelo: «El Dios Celoso» (Col. Humanoides, Eurocomic) y «El Angel Carnívoro» (*Metal Hurlant*, 45 a 47, inconcluso, Eurocomic).

Con Gal: «La Pasión de la Diosa-mante» (*Cimoc*, 145-147, Norma).

Con Giménez: «La Casta de los Metabarones» (Los Libros de Co & Co, B / Col. Pandora, Norma).

Con Janjetov: «La juventud de John Difool» (Col. Humanoides, Eurocomic).

Con Moebius: «Los Ojos del Gato» (*Metal Hurlant*, 1, Eurocomic); «El Incal» (Col. Humanoides, Eurocomic / Norma); «El Corazón Coronado» (Norma); «Garras de Angel» (*Kiss Comix*, 43-56, La Cúpula).

Con Moro: «Aníbal 5», reproducción de viñetas sueltas («Los Héroes de Papel», Taber).

Notas

1. «Megalex, le nuove frontiere del Fumetto». Entrevista y texto por Filippo Rossi. http://utenti.tripod.it/lendicomics/megalex.html.
2. Luis Gasca. Presentación sin título.«Los héroes de papel». Editorial Taber/Epos. Barcelona, 1969.
3. Corroborado en «Entretien avec Silvio Cadelo». Entrevista por Thierry Groensteen. *Les Cahiers de la Bande Dessinée*, 71. Glènat. Grenoble, septiembre-octubre de 1986.
4. Equipo El Wéndigo. «Jodorowsky: un moderno contador de cuentos». *El Wéndigo*, 61/62. F.R. Arbesú Editor. Gijón, invierno de 1993.
5. Manuel Barrero. «Jodorowsky». U, el hijo de Urich n.º 12. Camaleón Ediciones. Barcelona, septiembre de 1998.
6. Luis Gasca. Entrada «Aníbal 5». The World Encyclopedia of Comics. Maurice Horn Ed./Chelsea House Pub. New York, 1976.
7. En apoyo de esta tesis, véase: "Incal. El delirio que trascendió". José Miguel Pallarés. Ultimate reports Vol. 2 nº 6. Megamultimedia S.L. Málaga, enero de 2000.
8. Según ha alegado en http://www.alkemya.com/Interview03(sp).html.
9. Declaraciones de Jodorowsky en el 27º Salón Internacional del Cómic de Asturias. Gijón, octubre de 1993. Una grabación obra en el archivo de Manuel Barrero.
10. "Lama Blanc, Le". Entrada por Patrick Gaumier y Claude Moliterni. En Diccionario del Cómic. Larousse/Planeta. Barcelona, 1996.
11. Alvaro Pons, en E.M.M. nº 13. La General Ediciones. Valencia, junio de 1993.
12. "Moebius en USA". Entrevista por Juan Puchades y Manel Gimeno. El Maquinista nº 2, La General Ediciones. Valencia, enero de 1991.
13. Este álbum, también firmado por Jean Annestay, reedita el ilustrativo artículo "Le film que vous ne verrez jamais", relativo al proyecto Dune. La historieta germinal de la serie también fue publicada bajo el título "Au cœur de l'inviolable Méta-Bunker" en la revista gala Bo Doï n.º 2 (noviembre de 1997).
14. "Alejandro Jodorowsky". Entrevista por Jesús Palacios, http://www.generacionx-xi.com/jodo.htm.

JEJENES

Impresiones personales sobre el cómic colombiano

Camilo Sanín (Sanito)
Dibujante y guionista de cómics, Bogotá, Colombia

Resumen

Con ganas de expresarme en este espacio impreso sobre mis apreciaciones generales que tengo sobre el panorama de la historieta en mi país, decidí escribir estas palabras en tres títulos. El primer aparte hace referencia a mi primer contacto con el mundo del cómic en Bogotá. En el siguiente, observo el frecuente uso de la mediocridad. Por último, me arriesgo a pronosticar algún futuro probable.

Abstract

I decided to write here, in this pressed space, about my own appreciations over the comic panarama in my country. This words are divided in three titles. The first is about the time of my initials contacts with the comic world in Bogota. In the next, I remark over the frequent use of the mediocrity. At last, I predict some probably future.

Nostalgias

No hace muchos años, quizá cinco o seis, me encontraba en la desesperada labor de buscar cómics y leerlos, de apasionarme por ellos. Quería amar ese mundo que me trajo de vuelta las series animadas gringas de los ochenta. Fue en la Feria del Lbro de Bogotá, más exactamente en la del año 1993, en donde compré mi primer cómic americano Este estaba en inglés, obviamente, porque en ese entonces no existía en Colombia la gigantesca Vid.

Recuerdo que era un número de *Amazing Spider Man*, y que me costó mucho sacrificio comprarlo, ya que sólo contaba con lo que me daban mis padres para estudiar en la Universidad Nacional de Colombia una carrera ajena a las artes.

Poco a poco fui adquiriendo cómics como pudiera en una librería que en un tiempo fue sensacional, pero que ahora es un sitio vetusto que ha caído en malas manos y es víctima de la ya muy detestada crisis económica. También los encontraba en la Feria del Libro, que con los años, se convirtió en el mercado persa y casi único sitio, en donde unos pocos arriesgados muestran algún fanzín de menos de mil copias.

En fin, me hallaba yo en los primeros pinitos, tanto de dibujante de cómics, como de aficionado al género. Me sentía solitario y desamparado. Me pregunté, durante este proceso de autodidactismo, si habría alguien que hiciera

cómic en Colombia y encontré una respuesta milagrosa en la misma feria: la revista *ACME*. Por aquel entonces, la revista tenía tres o cuatro números. Los compré todos y no me cansaba de admirar a sus dibujantes. La seguí fielmente, y como un niño emocionado esperaba la siguiente, que se afirmaba, iba a ser mejor. Creía que algo grande sucedería con esta revista. Quizá iba a gestarse por fin un movimiento cómic en Colombia.

En estos días, con mucha más cultura gráfica y unos años más que me están empezando a pesar, redescubro esos fantásticos dibujantes que arriesgaban mucho y manejaban un lenguaje de historietas bastante maduro. Vuelvo a mirar a Quiló, a Caramelot, al increíble LeoComix , a Nigio , a Diego Guerra y a Pepe. A todos ellos les debo mi interés por acercarme al cómic europeo y al adulto norteamericano de salirme del esquemático, predecible e industrializado cómic de superhéroe americano. Casi todos han cambiado su seudónimo artístico, y no sé qué es de la vida de estos talentos, me arriesgo a decirlo, desperdiciados. Sucedió algo dentro de la editorial y la revista se partió. Rincón, su director, se quedó con el nombre e importó dibujantes como el fantástico Javier Kaparó y el premiado José Sanabria. De esta nueva época, el año 95, se conocen figuras que desfilan por la nueva *ACME*, como Charlie Draw y Víctor Velásquez. Las antiguas luminarias hicieron un intento por su cuenta con un diseño parecido: la *TNT*, revista que tuvo tres números, los que hasta la fecha, todavía se consiguen. Pensé que la división era mejor porque tendría otra revista colombiana de buena calidad para leer. Hasta me emocionaba porque alguna de mis viñetas, muy sucias e inmaduras en aquel entonces, pudieran robar una o dos paginitas en alguna de estas publicaciones. Pero esta pequeña bonanza historietística se vino abajo. Se divisa un panorama oscuro para el impreso.

Figura 1: Dibujo por Karmao, *Neura*, Phyco comics, 2001.

Desde el año 98 no se publica la revista *ACME*; nadie sabe decirme el porqué, a ciencia cierta. Es facilista decir que no hay plata, que acá no se puede y todas esas cosas. Yo me atrevería a promulgar una respuesta de lo que pienso de las revistas de cómics en Colombia, puesto que yo también intenté sacar la mía, y participé en proyectos fallidos: «el dibujante de cómics sencillamente es un artista; él no puede ser impresor, negociante, vendedor, distribuidor y cobrador».

El antihéroe y la oda a la mediocridad: la fórmula más usada y comercial

Se han hecho muchos intentos a lo largo de estos años. Están muy bien re-

Figura 2: «Drake», por Pepe, *ACME*, 1994.

señados en Peña (1999). De nuevo miré qué es lo que había por acá y traté de ver hacia dónde iba el cómic colombiano. Examiné aquellos fanzines y publicaciones que he logrado rescatar en la Feria del Libro de Bogotá.

Existe un programa que lleva varios años en la televisión colombiana y que fue la continuación de su precedente, con Carlos Vives, que se llamaba *La Tele*. Ahora, en versión animada, se llama *El siguiente programa*, por aquello

de que en los canales colombianos, antes de empezar un programa cualquiera, se anuncia: «a continuación el siguiente programa...». En esta serie animada con muy malos dibujos y animación de la peor, lo que importan son los apuntes y críticas a una sociedad inculta, ladrona y deshonesta que denominan los *chibchombianos*. Es una oda a la mediocridad y constantemente hacen alusión a ella los dos personajes protagonistas que existen en la vida real y que hacen parte de la farandulilla criolla: Santiago Maure y Martín de Francisco.

Al detenerme con detalle y examinar la versión cómic de la conocida serie de televisión, se me vino a la cabeza algo que podría resaltar dentro del cómic latinoamericano y que es un fenómeno ya muy arraigado en Colombia: la subvaloración del latino, por llamarlo de algún modo. Esto es algo que vemos a diario en todos los campos sociales y culturales, desde el campo profesional, hasta los meramente cotidianos. Se nos dice que siempre lo de afuera es mucho mejor que lo nuestro; que jamás vamos a lograr nada como lo que se hace en los países llamados desarrollados; que estamos a años luz de ellos, alejándonos cada vez más.

Otro ejemplo, que viene más al caso de los cómics, es el de la conocida fórmula humorística del antihéroe. En el mexicano «Chapulín» de la década de los setenta y ochenta, claramente teníamos un ejemplo de antihéroe. Este era un enano personaje suramericano sin poderes, cobarde y tonto que divirtió a aquella generación de niños de la cual yo no me escapo. Así como esta fórmula del Chapulín, encontré varios ejemplos de antihéroe que exaltan un supuesto subdesarrollo nuestro, con personajes

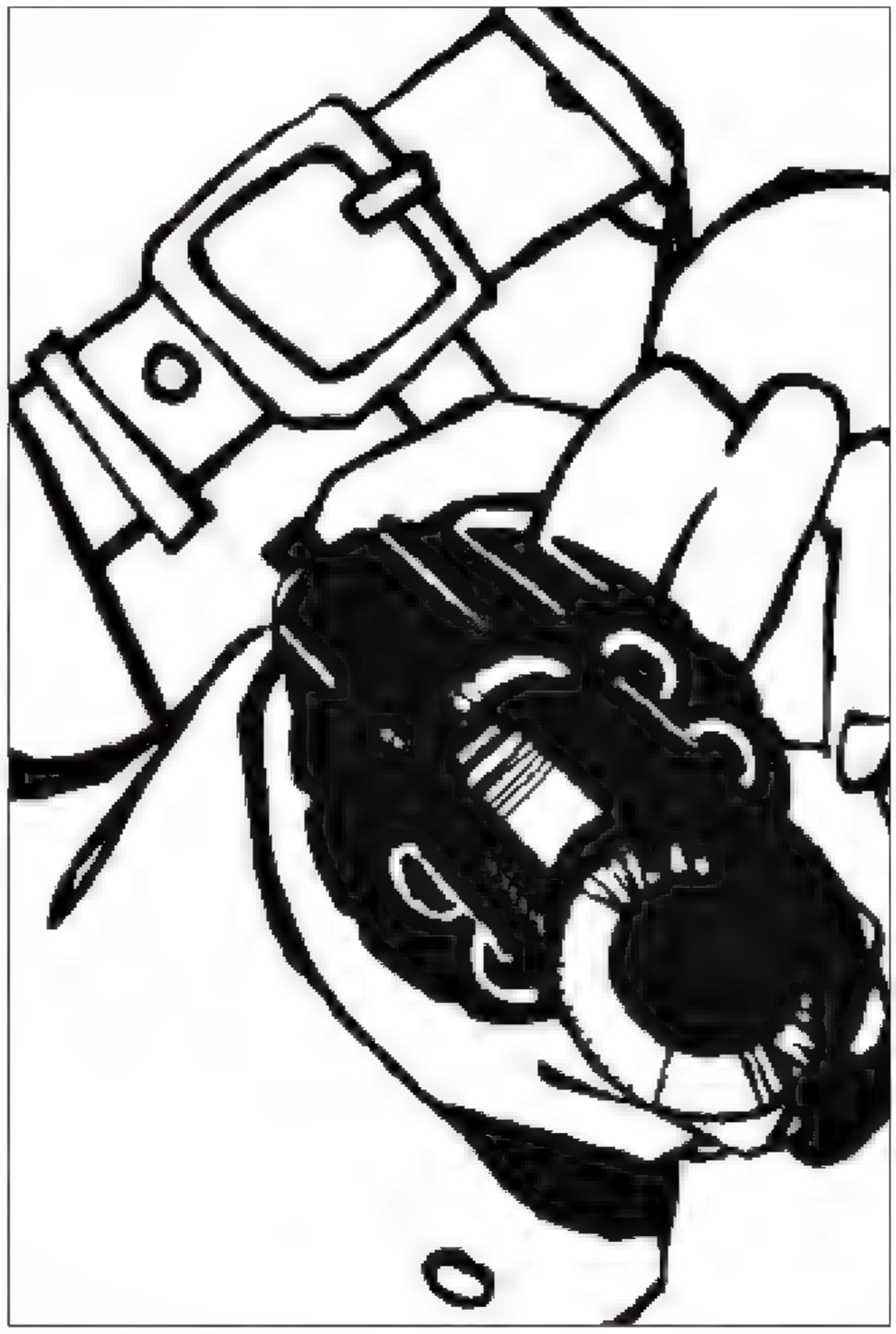


Figura 3: Dibujo por Leocomix, *ACME*, 7, Bogotá. 1994.

rechonchos vistiendo uniformes remendados que toman bus para ir a combatir el crimen en ciudades en donde el crimen abunda, como Medellín. Este es el caso de la revista antioqueña *Zappe Pelele* y su «Peleleman», en donde figura el Capitán Colombia. De nuevo, al parecer, las deficiencias en el dibujo se excusan con el carácter de burla y de *chibchombiano* de la revista. Finalmente, muy interesado, intenté escrutar en mi biblioteca de aficionado y aspirante a teórico de los cómics para ver dónde encuentro más ejemplos de los antihéroes regionalistas. En la historieta colombina encuentro algunos ejemplos de tira cómic, más no exactamente de antihéroes puros, pero sí viñetas cargadas de apologías a situaciones propias de nuestra chibchocrasia. Se destacan: *Querubín*

(1988) y las demás creaciones del taller del humor de Grosso, el fanzín de un número *Magnético* (1993), en donde se hace una muy inocente parodia de los X men, y las historias ácidas de *Sudaka Comix* (1995), entre otras que se me deben escapar porque no encontré documentación de última hora.

Este es uno de los apartes por apreciar dentro de los marcos de creación puramente regionales que se pueden destacar dentro de la pobre producción de cómics en Colombia. Quizá no se deba criticar un hecho como la subvaloración artística, puesto que estamos en el fondo de un complejo cúmulo de situaciones sociales adversas en el que el arte, y por ende el cómic, no están exentos de una directa influencia. Es lógico que se trata de la crítica, la burla y la parodia como medio de expresión y reacción a nuestra situación actual, pero se podría hacer de una forma más inteligente, y sobre todo, con mucho mejores propuestas en cuanto a plástica y narración gráfica que las que nos presentan *Zappe Pelele* y *El Siguiente Programa*. En Colombia hay mucho talento y se pueden hacer cosas a la altura de los países de la gran industria sin necesidad de hastiarnos con las retahílas de que somos unos mediocres sin remedio alguno.

Las otras manifestaciones actuales y el posible futuro

¿Qué pasará con el cómic en Colombia?, o mejor dicho, ¿resurgirá de nuevo el cómic en Colombia? Parece que cada vez son más los problemas para poder hacer un impreso en este país. Karmao, el director de *Phyco comics*, me lo ha dicho en la última Feria del Libro en donde participamos, dándonos cuenta del panorama desolador: junto con la revista de un dibujante de Pasto: *Forgasm*, *Neura*, su último proyecto, eran los dos únicos impresos de cómic que se vendían como novedad en dicho evento. Parece que tampoco hay esperanzas de que *ACME* o algo parecido vuelva a ser impreso. Con Bernardo comentábamos hace poco: «¿para qué quedarse con 1 000 o 2 000 revistas bajo la cama?».

Sin embargo, puede haber una salvación para la producción comiquera de los dibujantes colombianos. Una salvación que será en realidad el futuro de casi todo: el internet. Con Karmao, hemos llegado a la conclusión de que el cómic está transformándose para la web. Numerosos sitios están empezando a surgir cada día. En ellos hay espacios para el debate, el intercambio, las muestras, las galerías, los cómics *on-line*, las animaciones, etc... Con tanta fuente de intercambio que se encuentra en la Web, tal vez se puedan buscar mecanismos para la exportación del talento para que se pueda imprimir en países con mayor viabilidad económica. Aunque el acceso ilimitado a la web no está todavía al alcance de un público masivo en Latinoamérica, en un futuro sí lo será, y hay que prepararse para él. En este momento hay varios proyectos de portales y sitios *on-line* para promocionar el cómic colombiano, implementados como una salida muy oportuna y viable a la tan difícil opción del impreso. Sobre este tema me extenderé en mi próximo artículo.

Bibliografía

Ossa, F.: «La historieta y su historia», Editorial La Rosa, Bogotá, Colombia, 1986.

Peña, J.: «Cronología de la historieta en Colombia», *Klan destinos*, Tercer Milenio Comics, Cali, Colombia, 1999.

JEJENES

Fuga de lápices

Leonardo M. Falaschini
Estudiante de Ilustración, Escuela de Artes Visuales Martin A. Malharro, Mar del Plata, Argentina

Resumen
En épocas de represión y censura, muchos historietistas argentinos se vieron obligados a llevar sus talentos fuera del país, y aquello asfixió a la historieta argentina. Hoy se da otro tipo de emigración por razones distintas, pero la asfixia es similar.

Abstract
In times of repression and censure, many Argentine comic makers had to take their talents outside the country, and that produced a suffocation on the local comic industry. Today there is a new kind of emigration for other reasons, but the suffocation is similar.

Argentina, lejos de cultivar en estos tiempos una fama mundial de seriedad, responsabilidad, estabilidad y bajo riesgo país, sí fue prolífica en su producción artística y en el nivel de calidad de sus historietistas, algunos de los cuales llegaron a ser idolatrados en el exterior.

No menos impresionante es el estilo propio que acuñaron los dibujantes argentinos. Como saldría de boca del mismísimo Carlos Nine, en un encuentro sobre ilustración que tuvo lugar en Mar del Plata el año pasado: «En Europa nos buscan a los argentinos porque tenemos un estilo de dibujo mucho más crudo, casi *curtido* por las crisis y los procesos militares. En Europa dibujan todo más lindo porque la pasaron mejor en los últimos años. Nosotros reflejamos nuestra tristeza y decepción a través del dibujo». Parece como si lo que no nos matara nos hiciera más fuertes, y de hecho así es. Pero puede ser que ahora sí nos estén matando.

Estoy escribiendo esto el 24 de marzo de 2001, a veinticinco años del último golpe militar en la Argentina, un «proceso» que no viví y por lo cual puedo llamarme, en cierta forma, afortunado. Por aquellas épocas (nunca suficientemente lejanas), muchos artistas argentinos, filósofos, escritores, e historietistas supieron hacer su fama en el exilio y hacer escuchar y ver su tristeza por medio de su arte. Pero no todos se refugiaron en el extranjero.

Algunos se quedaron para sufrir el destino de los que cayeron en el amplísimo blanco de tiro del gobierno militar. Entre ellos está nada menos que

Héctor G. Oesterheld (quien merece al menos un gran párrafo aparte, por ser un ideólogo de lo que caracterizó la historieta argentina en sus épocas de apogeo), famoso por ser el autor, junto con el dibujante Francisco Solano López, de «El Eternauta»: la que ha sido varias veces calificada como la obra cumbre de la historieta argentina (y posiblemente la idea que basó a la película estadounidense y muy hollywoodense «Starship Troopers» [1]).

Oesterheld nació en Buenos Aires en 1919 y fue asesinado en 1977 con sus cuatro hijas, seguramente por estar involucrado en movimientos de izquierda y por su manifiesta ideología humanista y antibélica. Ello se demuestra en su obra, como en "Vida del Che" [2]: una obra publicada en 1968 por Editorial Jorge Álvarez, donde en conjunto con los no menos geniales Alberto y Enrique Breccia relata la vida del revolucionario argentino Ernesto «Che» Guevara. Asimismo, «El Eternauta», al principio de su segunda parte, comienza a tener tintes políticos mucho menos sutiles que en la primera, quizás muy «peligrosos» para ciertos intereses.

Oesterheld fue y es de esa escuela historietista en la que «si había que hacer una historieta bélica de la Segunda Guerra Mundial, los alemanes no eran siempre los malvados villanos, y los estadounidenses no serían siempre los héroes», ni tampoco viceversa. Así dijo Elvio E. Gandolfo en una conferencia que dio a propósito de este guionista hace cuatro años.

En «Ernie Pike» (un personaje que hizo su aparición en abril de 1957 en la revista *Hora Cero*, dibujado por el ítalo-argentino Hugo Pratt) el único enemigo es la guerra misma; y todos los personajes, sean de la nacionalidad que fueran, no eran sino buenas personas transformadas por el infierno que los rodeaba. En «La Fuga», un episodio de la serie de este mismo personaje, el narrador observa a los soldados japoneses en la guerra de Vietnam, devenidos torturadores de sus prisioneros: «En tiempos de paz eran labriegos... pequeños campesinos que llorarían al ver nacer un ternero». Pero la guerra «los había transformado... en fieras más crueles aún que la más sanguinaria de las fieras salvajes».

Otro ejemplo es la memorable escena de «El Eternauta», donde Oesterheld trasforma lo que él mismo había presentado como un invasor despiadado (el Mano) en un admirador del arte y la belleza cotidiana: el extraterrestre, moribundo, se emociona con la belleza de una doméstica *pava* [3]. Los invasores no eran más que simples instrumentos de la codicia de los «Ellos», unos temibles y casi incorpóreos Señores de la guerra, que no hacen su aparición hasta ya el final de la segunda parte. A esta altura de la historia, se vuelve dudoso que el guionista sea el mismo Oesterheld y no un ignoto seguidor de sus pasos, que lo remplaza luego de su desaparición. Sabemos que en la tercera parte ya no se trata de Oesterheld, si bien su nombre aparece en evidente señal de respeto.

Oesterheld se caracterizó por combinar lo fantástico en lo cotidiano con asombrosa maestría. El salvajismo y la sinrazón de una matanza estatizada apagó vidas y talentos como este en Argentina y Latinoamérica entera.

Otros quedaron en el prudente silencio o pasaron inadvertidos frente a los ojos de los verdugos por afortunadas razones que sólo aquellos saben, o más

precisamente, que no supieron en su momento. Alberto Breccia, un uruguayo radicado en argentina a la edad de tres años, también se debe hacer acreedor de un párrafo en su honor. Si Oesterheld era el pilar ideológico de la historieta argentina pasada, Breccia fue el pilar de la tendencia gráfica que la perfiló.

La mejor fuente de inspiración que tuvieron Raymond y Hogarth al crear sus semidioses neoclasicistas y héroes legendarios modernos, fue el Renacimiento de Boticelli y Miguel Ángel. Quien nos ocupa se inspiró en otra rama posterior. Breccia, en cambio, incorpora «citas» estilísticas del impresionismo; pero a diferencia de Monet, el negro y el blanco vuelven a sus imágenes más contrastadas y escalofriantes por la falta de color. Remiten a lo grotesco y lo terrible, muy distinto al clima soleado y brumoso del pintor francés. Las calidades de texturas y los pregnantes claroscuros lo hacen un artista plástico al mismo tiempo que historietista. En su propia opinión, buscaba separarse del arte pictórico; [4] sin embargo, paralelamente a los principios del arte pop, Breccia fue un experimentador de nuevas técnicas casi inéditas en el cómic, como el *collage*, el agregado de texturas o los efectos ópticos.

Esto es parte de las peculiaridades y particularidades de la historieta argentina. Oscar Steimberg, en un artículo en la enciclopedia «La historia del cómic», lo determinó con precisión: «La novedad argentina consistió en la última parte de la década del cincuenta y principios del sesenta, en la combinación de esas realizaciones de dibujo con narraciones cabalmente novelísticas en las que la aventura suponía motivaciones sicológicas complejas, y el texto

Figura 1: El reportero de guerra Ernie Pyke, de la homónima serie de Héctor G. Oesterheld, dibujado por Hugo Pratt.

llegaba a desplegarse en interpretaciones, juicios y aun señalamientos admonitorios al protagonista».

Fuera de lo que es estrictamente artístico, debemos decir que Breccia (y familia) no granjearon el éxito (mas la reputación) que sí obtuvieron en el extranjero. Alberto comenzó a trabajar para Europa en 1960 para la editorial británica Fleetway, que vuelve sus trabajos un producto de consumo muy masivo. No obstante, sus proyectos de radicarse en Londres son frustrados por la muerte de su cuñada y la enfermedad de su esposa, lo que en desgraciadas circunstancias lo motiva e inspira en el año 1973 a llevar a cabo la adaptación a la historieta de varios cuentos del escritor norteamericano Howard. P. Lovecraft, entre ellos el afamado «El llamado de Cthulhu». En 1989 ocurre algo sin precedentes: una historieta obtiene el premio Amnesty International, y se trata de «Perramus», con guión de Juan Sasturain y dibujos de Breccia. Una serie de ilustraciones es comprada por la Casa de América Latina

TOMAR MATE EN EL DESPACHO, WHISKY NO, PERO ES EL MAS ORGANIZADO DE LOS BANDOLEROS. EL TRABAJO EXACTO Y AL DIA, NUNCA UN PROBLEMA SIN RESOLVER. EL CONGO ES UN RELOJ. MIENTRAS, LOS PROBLEMAS CON LOS ESTADOS UNIDOS SE AGUDIZAN.

Figura 2: El Che en una viñeta dibujada de Enrique Breccia.

en París, Francia; están basadas en «El nombre de la rosa», del escritor italiano Umberto Eco.

Alberto Breccia fallece en 1993, el 10 de noviembre, día del dibujante.

Respecto a su hijo, Enrique «Churrique» Breccia, podemos decir que no ha traicionado el estilo de su padre. Sí lo ha derivado hacia lo lineal y realista, y su dibujo adhiere con los volúmenes de contornos de rostros y cuerpos bien definidos, detalles que su padre quizás había preferido exceptuar en pos del tratamiento y representación de luces.

Actualmente podemos ver trabajos de Enrique Breccia, en *X-Factor* y *Wolverine* de la editorial estadounidense Marvel Comics y *Batman Blanco y Negro* de DC Comics. Es sabido que los estadounidenses son mucho más ortodoxos que los europeos con los requerimientos y los lineamientos que deben seguir los dibujos de sus personajes, y eso encajona el estilo rebelde y criollo de Breccia en un notable esquematismo.

Ya desde los sesenta los sueldos de centros de producción extranjeros eran insuperables para los presupuestos locales. Esto termina privando al público argentino de la exclusividad de sus artistas, y a los artistas de su libertad estilística, excepto cuando son buscados precisamente por su estilo.

Los que pudieron y quisieron escaparon al extranjero, como Francisco Solano López (dibujante de la primera versión de «El Eternauta»), Carlos Sampayo, José Muñoz, Horacio Altuna y otros más que integran una larga lista. Entre ellos, encontramos a Juan Giménez, quien dejó Argentina a finales de los setenta y debutó directamente en Italia en las revistas *Lanciostory* y *Skorpio*. Se hizo famoso publicando en Francia en 1979 la obra «Etoile noire» («Estrella negra», en la versión española) con guiones de Ricardo Barreiro. Fue elegido mejor dibujante por los lectores de las revistas *1984* y *Comix Internacional*, en el Salón del Cómic y la Ilustración de Barcelona de 1984; y premiado con el Yellow Kid del Salón Internacional del Cómic de Lucca en 1990 y el Bulle d'or en Francia en 1994.

Hubo intercambios de historietistas, no sólo de ida, sino también de venida,

entre Europa y Argentina, lo cual explica las similitudes de la historieta local con la europea. Un ejemplo de inmigración es el italiano Hugo Pratt, creador del afamado «Corto Maltés», y quien dibujara el «Ernie Pike» de Oesterheld. Pratt regresó más tarde a Europa debido a las persecuciones del gobierno de facto.

El nuevo exilio

Hoy se da en Argentina, como en casi toda Latinoamérica, otro tipo de emigración de artistas y no artistas. Esto es consecuencia de la asfixia económica que queda como herencia del mismo gobierno militar de hace veinticinco años. Un gobierno que trató de congelar y acallar voces de gremios, tanto por la pobreza como por medio de la espada.

La situación actual es, felizmente, mucho menos sangrienta, pero coarta las posibilidades de expansión y crecimiento artístico con similar o igual eficiencia. Sostener una publicación independiente se convierte en una tarea casi titánica: los costos de impresión en color son prohibitivos, y algunas editoriales de poder adquisitivo mediano o bajo optan por enviar sus publicaciones para ser impresas en Chile, debido a la enorme diferencia de precios. Viene al caso aclarar que en Argentina ya no hay, prácticamente, editoriales de gran peso que vendan gran cantidad de ejemplares. Las historietas que salen al mercado son, en su mayoría, producciones independientes.

Un historietista, ilustrador o guionista, tiene pocas oportunidades laborales en su rubro. Es entonces que tiene lugar una nueva emigración hacia el otro lado del charco. Aprovechando su ascendencia italiana o española y la relativa apertura de fronteras con la que la Comunidad Europea ha beneficiado a hijos y nietos de inmigrantes en América, muchos argentinos van a probar suerte a una nueva (y vieja) tierra de oportunidades. Tierra en la que los fondos públicos destinados a la cultura sí tienen una generosa porción para las artes visuales y la historieta, como ocurre en países como Francia, España, Italia o Bélgica. No ocurre así en Argentina, donde el permanente estado de crisis presupuestaria amenaza con cerrar carreras o escuelas públicas de enseñanza artística, y prácticamente no existen museos ni bibliotecas que salvaguarden el pasado de la historieta del país.

Publicaciones recientes, como *El Cazador*, de Ediciones La Urraca, ostentan calidad gráfica muy respetable (aunque su contenido está más bien basado en el infantil descontrol de la violencia y el chiste soez y fácil) y otras parecen recuperar algo del clima particular que caracterizó la línea argumentativa de Oesterheld, como *El Laucha* de Mutant Cómics. Mientras tanto, *Código Neosud* de Chartwell Media se adscribe al siempre presente género de los superhéroes, con claras influencias estadounidenses, aunque aportando cierta frescura localista que no le sienta nada mal a la ya trillada especie superheroica.

Mala fama

En añadidura a las repercusiones de la economía en el desarrollo cultural (y por lo tanto en la historieta), existe además una crisis de imagen del rubro «comiquero» en Argentina.

La invasión de productos provenientes de Japón, destinados al público infantil y adolescente, ha instaurado una creencia generalizada de que la histo-

rieta es un producto «para chicos». La idea del noveno arte como la inteligente fusión del cine y la literatura escrita (y desde ahí, mucho más que eso) se ha evaporado mayoritariamente de los idearios de los argentinos.

La marea del olvido ha incluso convencido a la mayoría de los adeptos de este arte, a tal punto que el estilo (entre europeo, estadounidense, y argentino propiamente dicho) de la historieta local ha mutado en una imitación de esos seres con inexplicables ojos saltones y vidriosos, bocas y narices pequeñas, que viven historias vacías y pueriles como pueden observarse en algunas series de televisión japonesas que están en boga últimamente.

No obstante, la influencia oriental no puede ser absolutamente perniciosa, como tampoco es absolutamente provechosa la influencia europea o estadounidense. Se puede pensar que el talento de los buenos historietistas argentinos sabrá hacer provecho del ingreso de los buenos nuevos elementos culturales japoneses (que sí los hay), en tanto no olvide su propio pasado y siga aprendiendo de ello. La línea de «El Eternauta» y de «Mort Cinder» no debe ser archivada, ya que está poco o nada distorsionada por los requerimientos de un mercado de entretenimiento que sólo busca la venta por la venta misma. A la historieta argentina le queda mucho por explorar, quizás mucho más que a otras.

Bibliografía

Arnaut, Daniel: «Dossier Oesterheld», *Paredón*, 9, Gráficos Del Plata, Mar del Plata, 1er. semestre de 1998.

Breccia, Enrique: «El Sueñero», Colección de los Imaginadores, Imaginador, Buenos Aires, julio de 1998.

Código Neosud, 3, Chartwell Media, Mar del Plata, 2000.

http://www.mundobreccia.com

Rivera, Jorge: «Panorama de la historieta argentina», Libros del Quirquincho, Coquena Grupo Editor, Buenos Aires, 1992.

Steimberg, Oscar: «La historieta argentina desde 1960», en «Historia de los cómics», vol. IV, Rumbos Contemporáneos, Toutain Editor, Barcelona, s.f.

«El arte de Juan Giménez: Overload», Norma Editorial, Barcelona, noviembre de 1998.

Notas

1. Las coincidencias son sugerentes: Se trata de la lucha de la raza humana contra una invasión de insectos de gran tamaño. Pese a tratarse de una película de origen estadounidense y de habla inglesa, los personajes protagonistas son nacidos, en su mayoría, en Buenos Aires. Aparentemente sus hacedores vieron caer en sus manos un ejemplar traducido al inglés de «El Eternauta». Obviamente la adaptación, o el homenaje, si de eso se trata, omite lo más importante de la obra de Oesterheld: el sentimiento de grupo que une a los protagonistas, un grupo de vecinos que de pronto se ven aislados como «modernos Robinsones» frente a la invasión de unas fuerzas sumamente superiores, que jamás podrían derrotar.
2. Con ese nombre fue editado en 1968, ya una época de censura paranoica en la que fue retirada al instante de circulación. Tanto los originales como casi todos los ejemplares impresos en aquella época, fueron quemados o desaparecidos. En 1998, a veintiún años de la desaparición de Oesterheld, es reditado con el lacónico título de «Che», aprovechando la fama y el valor icónico que el personaje había adquirido en los últimos años, y siguiendo los cánones de mercadeo, que no aceptan redundancias. Una muestra más de cómo el mercado asimila y absorbe aún las ideologías opuestas a sí mismo.
3. En Argentina y en Uruguay, hervidor con pico, especie de tetera metálica para las infusiones con yerba mate.
4. En un reportaje, a la pregunta que le hicieron Carlos Trillo y Guillermo Saccomanno, de si su interés por su virtuosismo clásico era o no aplicado en la historieta, Breccia respondió: «No, yo hacía historietas, nada más. Nada que ver con la plástica». No obstante nos cuesta creer que la historieta no sea un arte plástica, aunque lo niegue nada menos que Breccia.

ENTREVISTA

Casi cincuenta años con el pincel en mano

Charla con Eduardo Muñoz Bachs

Dario Mogno
Investigador, Milán, Italia

Resumen

Para recordar al gran artista cubano Eduardo Muñoz Bachs, fallecido recientemente, se publica una entrevista inédita de hace tres años, en que él recorre las etapas fundamentales de su carrera artística y manifiesta sus preferencias en las áreas de la pintura, la literatura y el cine.

Abstract

In order to remember the great Cuban artist Eduardo Muñoz Bachs, recently dead, an inedited interview of three years ago is published. Here he runs over again the fundamental stages of his artistic career and manifests his preferences in the areas of the painting, the literature and the cinema.

En la madrugada del 22 de julio falleció en La Habana Eduardo Muñoz Bachs. Con su muerte, los mundos de la ilustración, la pintura y la historieta perdieron a un gran artista, quien tuvo la suerte de conocerlo personalmente a un gran amigo, así tierno, dulce y sensible como lo son las obras que nos deja.

Hace cinco años había festejado su 2 000 afiche, consagrándose así no sólo como el más importante y afirmado, sino además como el más prolífico exponente de aquella escuela cubana del cartel cinematográfico que es famosa en todo el mundo. Como es notorio, el afiche cinematográfico cubano presenta la peculiaridad de no ser constituido ni de una foto ni de una ilustración naturalista que represente a los actores o una escena de un filme: es al contrario una obra gráfica inspirada con mucha libertad al tema de la película, preciosamente impresa en colores y en serigrafía.

De esta escuela del cartel cinematográfico cubano puede decirse que Eduardo Muñoz Bachs haya sido sin más el fundador. La primera obra realizada con estos criterios es en efecto su afiche de 1960 para el filme «Historias de la Revolución» de Tomás Gutiérrez Alea.

Además que autor de más de dos mil carteles cinematográficos, Eduardo Muñoz Bachs fue pintor, ilustrador de revistas y de libros para niños, y hasta dibujante de historietas.

En el realismo mágico de sus obras pictóricas, de impronta vagamente chagallana, pobladas de imágenes de Charlot, de payasos, de arlequines, de soles y lunas sonrientes, se expresa en la for-

ma que puede ser más completa y sugestiva el universo fantástico de este grande poeta del color.

Aventurándose en la narración en el sector del dibujo animado hace ya más de cuarenta años, sólo mucho más recientemente, hace dieciséis años, se acercó a la historieta, solicitado por los dirigentes de la entonces recién constituida Editorial Pablo de la Torriente. Sobre guión del poeta Félix Guerra, realizó numerosas historietas, la mayoría bajo el título «El Cuento». Se trata de irónicos trastornos de los cuentos clásicos: muchos centrados en las relaciones entre Caperucita Roja y el Lobo. Estas historietas, ya godibles en sí mismas, puede ser que tengan el destino de dejar una huella sobre todo en la historia del arte, uniéndose a las otras numerosísimas obras poéticas de este gran ilustrador y pintor.

Muchos son los reconocimientos que mereció en su carrera artística. En Cuba ganó veintiún premios; además fue premiado en Alemania (Leipzig, 1967), en Canadá (Ottawa, 1972), en Francia (Cannes, 1973, 1974 y 1981; París, 1975), en Estados Unidos (Hollywood, 1978 y 1983) y en Japón (1986 y 1990).

Para recordar al gran artista y querido amigo, publicamos una entrevista inédita grabada en su casa en La Habana el 6 de marzo de 1998. Tratando de restituir un testimonio lo más fiel posible de la personalidad de este hombre que era tan parco de palabras como pródigo de imágenes y de colores, la publicamos sin revisión alguna, tal cual la sacamos de la cinta.

Yo nací en España, en Valencia, el 12 de abril del año 1937. Mis padres, él era periodista, y también era profesor de Instituto de Segunda Enseñanza, mi madre era también profesora de segunda enseñanza. Mi padre era de Madrid, mi madre de Barcelona. Se conocieron en su trabajo... más tarde los sorprendió la guerra. Cuando terminó la contienda, mi padre tuvo que escapar de España...

¿Por qué? ¿Se había comprometido...?

Sí, mi padre era militar y era de la República, y entonces –yo ya había nacido– fuimos a Francia. En Francia estuvimos en un campo de concentración... muy poco tiempo, creo que fue una semana. Allí nació mi hermana. En Francia cogimos un barco y vinimos para la Martinica; de la Martinica pasamos a Santo Domingo. En Santo Domingo estuvimos un año aproximadamente. De Santo Domingo entonces pasamos para Cuba. A principio no vinimos directamente a La Habana; vivimos en Camagüey, un año y medio más o menos: en Camagüey había un colegio de españoles republicanos. Mi padre empezó a dar clases en ese colegio.

¿En qué año llegaron a Cuba?

En el año 1941. Allí en Camagüey se le presentó una posibilidad de trabajar en una emisora de radio que había en un edificio, el edificio Palace, que está en 25 y G [1]. En el piso 11 había una emisora de radio y allí empezó: ya no era como profesor, era como periodista, y además hacía libretos humorísticos para la emisora. Trabajaba allí y vivíamos en el mismo edificio, que era como una especie de hotel. Ya comenzamos a estar más asegurados económicamente. Yo empecé a estudiar en una escuela privada –se llamaba Baldor–, y mi hermana también. El director de la escuela tuvo la condescendencia de admitir a mi hermana y a mí pagando una sola matrícula. Y entonces allí hice toda la primera enseñanza,

EL CUENTO
SORPRESA EN EL BOSQUE
GUIÓN: FÉLIX GUERRA
DIBUJOS: BACHS
AQUÍ ESPERARÉ A LA CAPERUCITA, PORQUE HOY SIENTO COMO NUNCA...
LA NECESIDAD DE ARREBATARLE SU CESTO DE MANZANAS Y....
¡LOBO, LOBO!
¡EH! ¿QUÉ?
AH!, AH!, VIENE LA, LA....
¿QUIÉN?
¿LA CAPERUCITA?
NO, NO, LA QUE VIENE ES BLANCANIEVES Y....
¿BLANCANIEVES? ¿Y QUIÉN ES?
UNA NIÑA TAMBIÉN PARECIDA A CAPERUCITA, PERO...
¿PARECIDA, EH? JÁ, ESO ESTÁ MUY BIEN
¿Y VISTE SI TRAE ALGÚN CESTO CON ALGO?
BUENO, SÍ, TRAE ALGO PERO ADEMÁS....

Figura 1: La primera página de «Sorpresa en el bosque», *Cómicos*, 3, **4**, 1989.

también la segunda... y me gustaba el dibujo. Me gustaba el dibujo pero no como como les gusta a los niños que por ejemplo en la escuela son los que mejor dibujan, y entonces la asignatura de dibujo es la que hacen ellos, y

pintan... Yo dibujaba mucho, pero dibujaba en mi casa, dibujaba cosas más informales, hacía unas historietas pequeñas. Me acuerdo que dibujaba una cosa que se llamaba «En abordaje», que era en hoja de papel, pintaba muchos muñequitos, que eran piratas: batalla naval... Y entonces, bueno: y en eso mi padre empezó a trabajar en CMQ, en 1951, en la televisión en Cuba; él empezó a trabajar como periodista en CMQ y entonces, al crearse la televisión, crean un departamento en CMQ que se llamaba Departamento de Cinematografía. En este departamento se dibujaban todos los libretos que salían en la televisión, se dibujaban los *telops*, que eran los dibujos que salían en la televisión dentro de los programas. Ya entonces a mí me seguía la afición para el dibujo, y al trabajar mi padre allí en CMQ le pedí que tratara de ver si podía por lo menos yo entrar como aprendiz en un departamento que tenían de dibujo...

Tú estudiaste... ¿hasta qué grado?

El bachillerato.

¿Y no tenías una especialización particular?

No. Inclusive, cuando mi padre pudo conseguir que me dejaran allí como aprendiz, yo iba a la escuela por el día y lo que hacía entonces era seguir yendo por la noche al Instituto de Bachillerato, y por el día trabajaba. Estuve trabajando allí hasta 1956.

¿Y qué tú hacías allá?

Hacía dibujos para la televisión. Por ejemplo, había un programa que se llamaba *Show* del Mediodía.

¿Qué hacías? ¿Los fondos...?

No fondos escenográficos. En ese *Show* del Mediodía, por ejemplo, salía un libreto que decía: «Una hora más tarde», y entonces yo sacaba un dibujo que era un reloj.

¡Ah! Títulos...

¡Ajá! Entonces, bueno, en 1957 ya me empezaron a pagar un sueldo... pero en 1958... yo ya tenía relaciones con gente que trabajaba en otra empresa y que inclusive eran caricaturistas de prensa, eran dibujantes de prensa para revistas... y entonces me proponen... se crea una agencia de publicidad que se llamaba Siboney, y esta agencia tenía un Departamento de Dibujo Animado Comercial, que hacía comerciales para la televisión, y un amigo mío que trabajaba allí me propone pasar a trabajar con ellos para hacer los guiones de los animados. Pasé para allá porque inclusive me pagaban mucho más que en CMQ. Estuve trabajando allí haciendo como siete u ocho comerciales para la televisión.

¿Cuál era tu tarea?

Los guiones... aunque muchas veces los guiones se hacían en colectivo... pero, bueno, los que hacía yo eran guiones muy cortos, de 20-30 segundos... Me recuerdo que había guiones para anuncios de cigarros, para anuncios de café...

¿Y también dibujabas?

Dibujaba también. Hacía guiones, dibujaba los diseños, hacía fondos... Llega el 1959... y en el 1959 llega la revolución, y enseguida se crea... el primer organismo que crea la Revolución es el ICAIC [2]; y entonces el ICAIC absorbe todos los departamentos de dibujo animado que había particulares, en publicidad y eso, crea un Departamento de Animación... ya no era para comerciales, sino era para hacer animados más largos, de siete-ocho minutos.

¿Quién estaba contigo en la agencia

de publicidad? ¿Ellos también pasaron al ICAIC?

¡Sí! Estaba Jesús de Armas, que también era diseñador, hacía guiones... fue él que me llevó para allá... estaba Hernán Hernández –¿tú te acuerdas la historieta de «Gugulandia»?– hacía también allí el animador... estaba Pepe Reyes, que sigue trabajando en el ICAIC... Bueno, después que se formó el departamento animación allí, paso entonces, y estoy haciendo dibujo animado dos años –o año y medio– porque el proceso era muy lento, porque no había un laboratorio para revelar el color. Cuando uno hacía una prueba tenía que mandarla a revelar afuera, a Checoslovaquia o a España, y el tiempo era muy largo, porque demoraba muchos meses para llegar, y así todo lo que tú habías hecho tenías que esperar cinco-seis meses... para que entonces, cuando llegue, no te gustaba... Si tenías que hacer un arreglo, tenías que mandarlo... Y entonces no me gustaba tener que esperar tanto para ver el resultado del trabajo. En eso me pide Titón [3], que filma la película «Historias de la Revolución», –y como éramos amigos de antes de la revolución– él me pide que le haga un cartel, aunque yo nunca había hecho carteles de cine. Hago el cartel, el cartel se aprueba, se imprime. Bueno, me gustó mucho; y además lo que yo quería era ver rápido mi trabajo. Enseguida estuvo impreso y yo lo vi puesto en la calle... Me deslumbró un poco la rapidez, poder ver mi trabajo rápidamente. Y entonces se crea un departamento en el ICAIC para hacer los carteles, porque como tú sabes todos los carteles que se hacían en Cuba venían de afuera, eran carteles comerciales... venían de México, de Estados Unidos, de Argentina... mandaban las películas y traían su propaganda ya hecha. Con este departamento se cambia la política esta y se cambia , o se trata de cambiar, el estilo: no era un cartel comercial que debe explotar el sistema de estrellas, el cartel de sexo, de la mujer en trusa. Se cambia completamente la óptica, ya una cosa más artística, más simbólica. Entonces, cuando se crea el departamento dejo dibujo animado y paso al Departamento de Carteles.

¿Y eso cuándo?

Eso en el año 1964, más o menos.

Entonces: tú entras en el ICAIC en 1959, trabajas durante cuatro-cinco años en dibujo animado y en el '64 pasas al nuevo Departamento de Carteles...

¡Ajá! Este cartel de «Historias de la Revolución» lo hago sin estar formado el Departamento de Carteles... es una cosa personal... Titón me dijo: «Hazme un cartel»... y así... inclusive que primero el Taller de Carteles del ICAIC... Se imprimió en una imprenta aparte...

Se imprimió en *offset* ¿no?

Sí, en *offset*... era mucho más grande.

¿Y quién estaba entonces, allá, en el Departamento de Carteles?

Cuando se creó éramos Rafael Morante, Rivadulla que hacía también algún cartel, aunque no trabajaba allí con nosotros, porque el ICAIC tenía gente en plantilla... y Morante se encargaba la gente por fuera para hacer un cartel, porque la demanda era muy grande, porque no sólo se hacían carteles a las películas cubanas, sino también a las películas que el ICAIC traía, importaba.

¿Qué tirada tenían estos carteles?

La tirada era de quinientos carteles, a

veces trescientos... era –tú sabes– un cartel artesanal, tirado a mano...

¿Cuándo empieza la serigrafía?

Cuando se intervienen todos los talleres particulares de serigrafía.

Perdón. Los primeros carteles se imprimieron en *offset*. ¿Cuándo se pasó a la serigrafía?

En el año 1964. Porque había un taller allá para el Vedado, y el ICAIC lo adquiere y allí se imprimía ya ... e inclusive había talleres de particulares que el ICAIC los contrataba y se hacían carteles...

¿Y cuántos carteles se imprimían en un año?

Bueno: en el ICAIC... yo llegué a hacer en un año 77 carteles... no siempre. Había años que hacía 60 carteles... pero la cantidad de películas era muy grande.

¿Y otros artistas?

También. La producción del ICAIC debían ser algo como 300 carteles.

¿Y entonces?

Y entonces cuando se crea el departamento éramos dos y nada más... el director del departamento era Mario Rodríguez Alemán. Una vez tuvimos una palabra allí y yo me voy del ICAIC y paso a trabajar a Intercomunicaciones. Intercomunicaciones era una agencia de publicidad también del estado y también hacía campañas para todos los organismos, para Salud Pública, para Agricultura... Paso a trabajar allá, pero sigo colaborando con el ICAIC: iba al ICAIC a ver las películas, nada más, y hacía los carteles en mi casa. Sigo en Intercomunicaciones hasta el año 67 más o menos, que se crea el DOR [4], se funde Intercomunicaciones con el DOR y pasamos a trabajar todos al DOR. Allí sigo trabajando hasta el año 70... 71. Allí también hacía anuncios de prensa, porque en aquella época anunciaban las películas en el periódico... Yo hacía anuncios de prensa y carteles también. Viene Reboiro también, que era escenógrafo y arquitecto – trabajaba en cosas de escenografía para películas– y pasa de carteles también, llega Julio Eloy Mesa y pasa de carteles también... y allí se crea un equipo. Éramos un equipo de cinco diseñadores que absorbíamos toda la producción de carteles, además que siempre se demandó una política que para algunas películas se llamaba a un foráneo, por ejemplo Humberto Peña, Raúl Martínez... Portocarrero también hace carteles... algún extranjero... Saura, el español, hizo un cartel. Y así, seguimos así hasta el año 80, 80 y pico, que empieza un poco a decaer la cantidad de trabajo... Ya empezaba a traerse poco material. No había papel a veces, faltaban colores... Se decide entonces hacer carteles a las películas latinoamericanas, cubanas, dibujo animado cubano y documentales cubanos. Después se reduce ulteriormente y se hacen nada más que las películas latinoamericanas importantes, y cubanas, y documentales –no todos, sino sólo algún documental y algún animado. Y después ya llega el período especial y esta crisis que se crea... falta

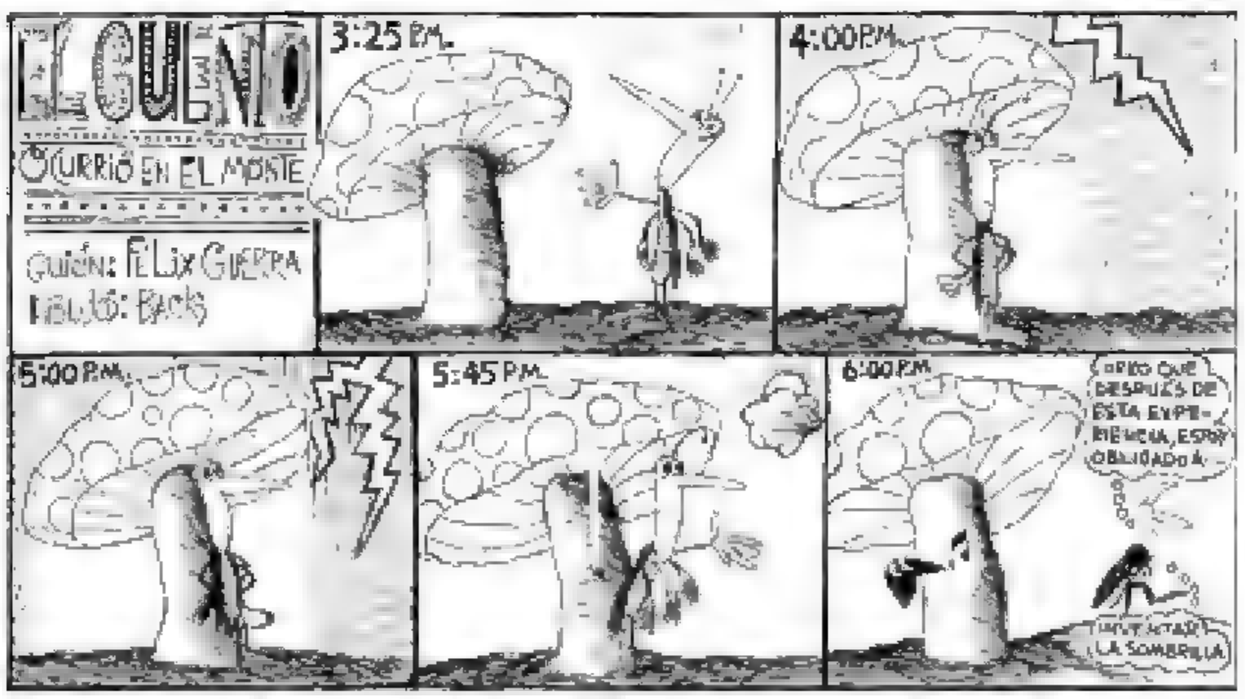


Figura 2: Historieta autoconclusiva publicada en *El Muñe*, 18, **3**, 1989.

material para imprimir, falta película –porque el ICAIC no podía fabricar película– y entonces el estado en que estamos hasta ahora.

¿Y ahora cuántos carteles se producen en un año?

En un año se producirán –¿de películas?– no sé: cuatro o cinco... porque además en la mayoría las películas que el ICAIC produce ahora son coproducciones y todas estas coproducciones tienen fuera una empresa distribuidora, las distribuyen empresas de ellos y entonces muchas veces hacen el cartel allí, y entonces el ICAIC no... a veces hace uno... al año serán cuatro o cinco carteles... de trescientos que se hacían.

Hablemos ahora de otros trabajos que tú hiciste fuera del ICAIC: libros para niños, pinturas, etc.

Bueno, sí: eso siempre lo mantuve. También yo colaboraba con semanarios, con revistas de caricatura, de caricatura política.

¿Con qué revistas colaboraste?

Con una que se llama *El Pitirre*... En *Zig-Zag* también trabajé antes de la revolución –no mucho: hice unos dibujos para *Zig-Zag*–... Ilustraba *Bohemia*, la revista *Cuba, Revolución y Cultura*... todas las revistas del país. Además hacía cubiertas de libros, carátulas de revistas... hacía carteles para otras empresas: para Cultura, para Salud Pública, trabajando en el ICAIC, para el Instituto del Libro también... me gustaba mucho el dibujo para niños... Inclusive en mi trabajo mantengo siempre la cosa infantil, un poco humorística... Ilustré libros infantiles también –para Cuba, para afuera también... para una editora alemana–... Hice carteles para festivales internacionales de cine, para Brasil, para Italia, en Estados Unidos...

Y además incursionaste en el campo de la historieta...

Sí, pero en la historieta no mucho... porque no me gustaba... Normalmente hay gente que cuando hace los dibujos en el mismo tiempo hace los guiones..., pero en mi caso los guiones yo nunca los hice... Entonces cuando aparecía un autor de guiones yo ilustraba el guión.

Pero tú trabajaste siempre con Félix Guerra, ¿no?

Con Félix Guerra, siempre.

¿No tienes historietas hechas con otros guionistas?

Hice una... cuando era niño –tenía doce o trece años–. Era en una revistica que salía y que se llamaba *Tío Remo*.

¿Cómo funciona el trabajo de colaboración entre tú y Félix Guerra?

En este momento no funciona, porque no hay revistas. Cuando trabajábamos, él tenía creados algunos personajes, y entonces me daba el guión.

¿Cómo eran los guiones de Félix Guerra? ¿Ya establecían el número de cuadritos...?

Sí, todo... inclusive yo dibujaba también los globos con los textos.

¿Y es un tipo de trabajo que te gusta?

Sí, me gusta... y me gustan más los cuentos cortos que los largos de cuatro o cinco páginas... Me gustan más las historietas cortas..., así, de media plana.

¿Cómo tú describirías tu mundo artístico? Siempre tienes personajes como Charlie Chaplin, payasos, el sol, la luna...

Eso es un problema que... como son personajes que se prestan mucho para los cuentos infantiles... y lo que me gusta mucho es dibujar personas antiguas, del siglo XVIII, XIX...por el tipo de ropa que se usa, el tipo de bigotes, la barba... Me recreo mucho con eso.

¿Qué artistas influyeron más en tu trabajo?

Yo diría que, por ejemplo, André François... Chagall... Picasso... Modigliani... Saul Steinberg... muchos. A veces tú te instruyes y no te das cuenta que te instruyes, pero esa gente pienso que todos me han influido... toda gente que me encanta, y además muy prolífica... como por ejemplo André François que hace chistes de prensa, y carteles de publicidad, e ilustra libros... ¡ah! Había un italiano muy bueno, que me gustaba mucho, Serafino Piatti, que hacía carteles publicitarios, que siempre trabajaba con búhos, con lechuzas...

¿La película que más te gusta entre las que viste en los últimos años?

Hay una muy bonita: «Inocencia» de Martin Scorsese.

¿Y los directores que te gustan más?

Scorsese... Me gusta mucho el cine polaco: Andrzei Wajda me encanta... Del cine ruso también me encantan muchos directores... el cine francés... el cine inglés... ¿cómo se llama este hombre... el director de la película esta de «Esplendor»?

Stanley Kubrick.

Kubrick me encanta... Vi el otro día una película muy buena que es sobre un libro de Stephen King... el director no lo recuerdo. Una película muy buena... ¡Ah! Me gusta mucho Ridley Scott. Y directores cubanos: Tomás Gutiérrez Alea... Buñuel me encanta también.

¿Y como novelistas?

¿Como novelistas? Ahora estoy leyendo una de un norteamericano que se llama Kennedy... una sátira.

¿Más autores?

Muchos me gustan... Hemingway, Dos Passos, Truman Capote... Maupassant... me gusta mucho el cuento también.

¿Latinoamericanos?

Me gusta García Márquez, mucho... Vargas Llosa no me gusta mucho: es bueno, pero tiene un estilo que no me gusta... me gusta Puig... y me gustó mucho la película de «El beso de la mujer araña». Y leí una obra de teatro hecha por él también: buenísima.

¿Y de los cubanos?

Alejo Carpentier... Virgilio Piñera... Senel Paz me gusta mucho... Guillén es bueno, pero es poesía... Un otro que me gusta mucho es Roa Bastos, el paraguayo... Y me gusta mucho la novela policíaca: me gusta mucho Dashiell Hammett... Raymond Chandler...

¿Y ahora? ¿Tus proyectos?

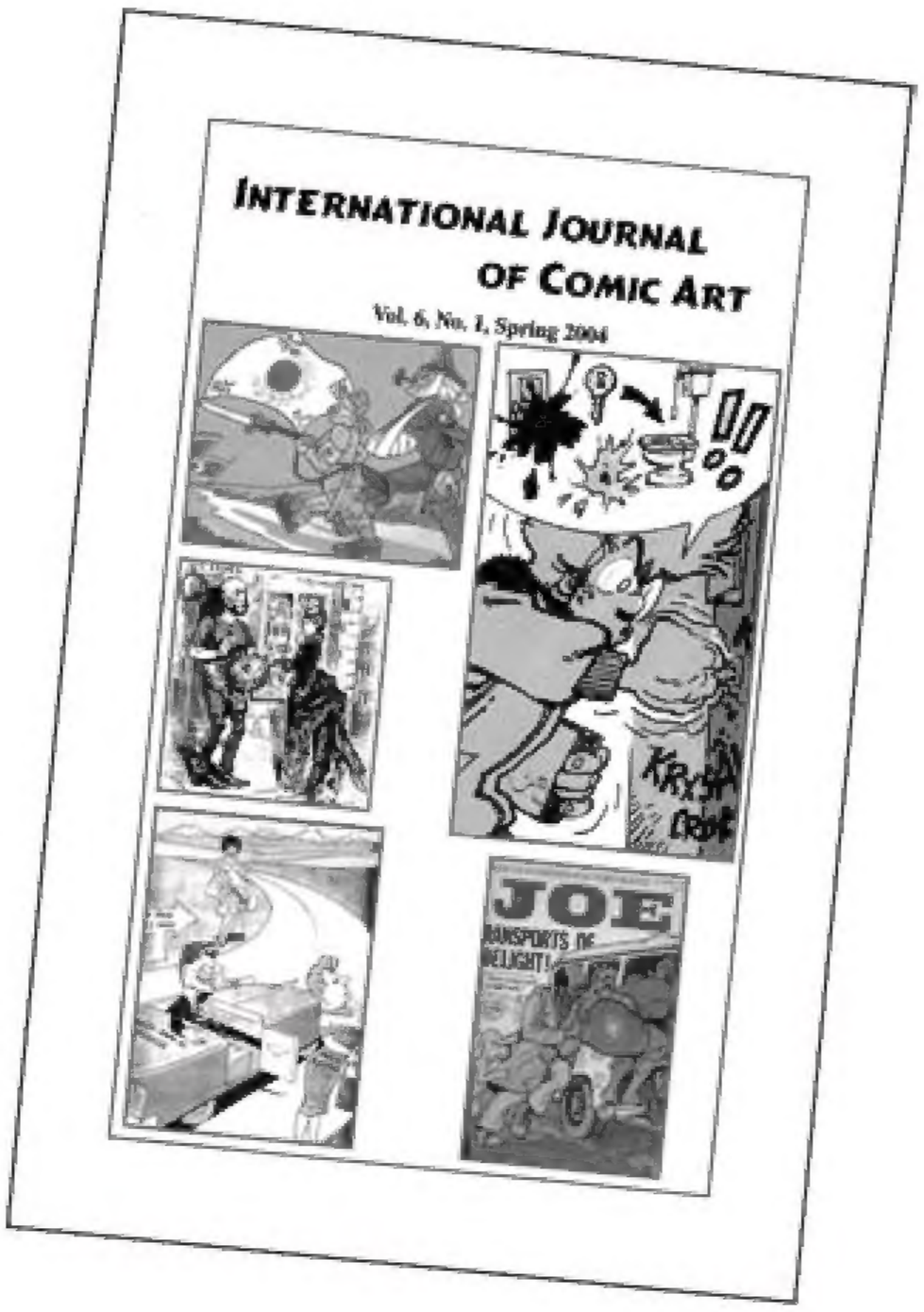
Ahora sigo en el ICAIC trabajando... mucho menos que antes... y entonces ilustro... Estoy trabajando más en mi casa... Ilustro un libro más o menos de vez en cuando... Ahora tengo que hacer un cartel para el ICAIC, no para una película, para celebrar el aniversario 39 del ICAIC... Tengo que hacer otro –que lo hice ya– para una muestra del cine cubano en el Festival de Biarritz... Hice otro para un proyecto que hay de remozamiento de cine para niños, que se llama Proyecto Pionero. Eso en el ICAIC, y fuera : estoy trabajando en hacer un cartel para un festival de cine. Estoy esperando que terminen de diseñar un libro para ilustrarlo... se demora mucho por un problema de papel que tienen todas la empresas.

Notas

1. En La Habana.
2. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
3. El director de cine Tomás Gutiérrez Alea.
4. Departamento de Orientación Revolucionaria.

International Journal of Comic Art

El **International Journal of Comic Art** llena un vacío en el conocimiento de la cultura del comics. Aparece dos veces al año como una publicación consagrada a los aspectos históricos, prácticos y teóricos de la caricatura y los comics. Con el objetivo de publicar materiales ilustrativos el **Journal** aborda todo lo relacionado con el arte de los comics en el mundo, caricaturas, libros de comics, tiras, humor y caricaturas políticas, así como ilustraciones humorísticas.



Su edición incluye unas 300-350 páginas, con un promedio de 18 artículos y más de cien ilustraciones. Unos treinta países de todos los continentes han estado representados en sus artículos.

Adicionalmente **International Journal of Comic Art** refleja editoriales, libros y catálogos de exposiciones, ensayos bibliográficos, columnas de opinión, un portafolio de caricaturas de todo el mundo y entrevistas.

Suscripciones:
$40.00 USD para instituciones
$30.00 USD para suscripciones individuales
Haga su cheque pagadero a:
John A.Lent
669 Ferne Blvd.
Drexel Hill. PA 19026

Disponibles algunas ediciones anteriores.

http://home.earthlink.net/~comicsresearch/ijoca/

los primeros dieciséis números

1 **W. Vergueiro**: Desarrollo y perspectivas de la historieta infantil brasileña. Las incógnitas de un nuevo siglo ● **D. Rabanal**: Panorama de la historieta en Colombia ● **C. Blanco**: Cuadros ● **J. Montealegre**: Pepo, mucho más que un condorito ● **J. Montealegre**: El cóndor pasa ● **N. Buscaglia**: Comienza una historia

2 **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (1) ● **C. Blanco**: Salomón, un mutante perturbador ● **C. Federici**: Desventuras en el Páramo. Una visión personal(ista) del cómic en el Uruguay ● **M. Pérez**: La historieta y el cine de animación. Entrevista a Juan Padrón

3 **W. Vergueiro**: Historieta pornográfica brasileña. Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria ● **M. Barrero**: Jodorowsky: el chileno ecléctico (2) ● **C. Sanín**: Impresiones personales sobre el cómic colombiano ● **L. Falaschini**: Fuga de lápices ● **D. Mogno**: Casi cincuenta años con el pincel en mano. Charla con Eduardo Muñoz Bachs

4 **A. Merino**: Fantomas contra Disney ● **A. Bartra**: Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (3). Globos globales: 1980-2000 ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (1) ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (1)

5 **P. Mejía**: El mito del superhéroe ● **R. Hernández**: Dispositivo didáctico para la formación de una cultura integral en la historieta cubana ● **W. Vergueiro**: Historieta brasileña actual y sus perspectivas ● **C. Gutiérrez**: Historieta chilena post dictadura. Renaciendo en la década del ochenta ● **Ó. Sierra**: La tardía evolución del arte de la historieta en Costa Rica ● **G. Saccomanno**, **C. Trillo**: Héctor Germán Oesterheld: una aventura interior (2)

6 **E. Priego**: Taller del Perro: por una historieta de autor ● **R. Peláez**: La onomatopeya - C. Díaz: La historieta en Chile (1) ● **M. Barrero**: Viñetas desarraigadas. La hégira de historietistas latinoamericanos a otros mercados: el caso de Argentina ● **W. Vergueiro**, **L. Ribeiro**: La novela gráfica como una opción sustentable para la industria de historietas de países en desarrollo. El caso del artista brasileño Lourenço Mutarelli ● **C. Carrizo**: Unhil, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán. La historia argentina en pedazos de historietas

7 **F. García**, **H. Ostuni**: El Eternauta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (2) ● **R. dos Santos**: Zé Carioca y la cultura brasileña

8 **R. Fornés**: Apuntes de un dibujante y una entrevista ● **M. Lucioni**: La historieta peruana (2) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (3) ● **H. Cardoso**: La primera novela ilustrada mexicana. Rosa y Federico. Novela ilustrada contemporánea

9 **C. Díaz**: La historieta en Chile (4) - **W. Vergueiro**, **V. Bari**: Perfil de la lectora brasileña de historieta. Una investigación participativa - **M. Pérez**: ©Línea ¿Una experiencia válida y actual?

10 **Ó. Sierra**: Situación actual de la historieta en Costa Rica ● **M. Barrero**: Perú conquista los Estados Unidos. Pablo Marcos ● **F. García**, **H. Ostuni**: Vera historia del indio Patoruzú ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (1) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (5)

11 **F. García**, **H. Ostuni**: Tangos de historieta ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (6) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (2) ● **D. Mogno**: Dibujando por la revolución. Charla con Virgilio Martínez Gaínza

12 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (1) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (3) ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (7)

13 **J. Negrín**: El Pitirre. Humor revolucionario (2) ● **C. Villegas**: Aportes teóricos para un nuevo paradigma de la caricatura (4) ● **A. Colmán**, **R. Goiriz**: Una mirada al humor gráfico y la historieta en Paraguay

14 **M. Barrero**: El origen de la historieta española en Cuba. Landaluze, pionero de un nuevo discurso iconográfico latinoamericano ● **H. Cardoso**: José María Villasana, precursor de la historieta mexicana ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (8)

15 **A. Ferreiro**, **F. García**, **H. Ostuni**, **L. Rosales**, **R. Van Rousselt**: H.G. Oesterheld: maestro de los sueños (1). De Códex a casa y de casa a Abril ● **C. Díaz**: La historieta en Chile (9) ● **W. Vergueiro**: Las historietas en la educación popular en Brasil. Algunas producciones ● **V. Bari**: La resignificación de los conflictos civilizados en Holy Avenger

16 **W. Vergueiro**: Origen, desarrollo y tendencias de las historietas brasileñas ● **R. dos Santos**: La historieta de terror brasileña ● **S. Bibe**: Panorama del mangá producido en Brasil ● **E. Guazzelli**: La historieta en Rio Grande do Sul ● **G. Andraus**: Los fanzines de historietas en Brasil y su situación histórico social

REIMPRESIÓN - DICIEMBRE 2004